کارگہِ شیشہ گری

میر کا مطالعہ

یہ ہے کہ تنقیدی نظریے یا اصول تخلیق پر لادے نہیں جاتے، یہ عدالتی فیصلے نہیں جو باہر سے لاگو کیے جاتے ہیں۔ شیلی نے جب کہا کہ شاعر دنیا کے قانون ساز ہیں تو اس کا مطلب یہی ہے کہ وہ اپنی دنیا کے قوانین کے خود واضع ہیں۔ تنقید بنیادی طور پر تخلیق سے پیوست ہے، اور اسی سے نمودار ہوتی ہے، ارسطو کے شعری اصول اس کے وضع کردہ یا عاید کردہ نہیں، نہ ہی کسی دوسرے شعبۂ فکر سے مستعار لیے گئے ہیں، بلکہ یہ اس کے عہد کے ڈراموں سے ماخوذ ہیں۔ چنانچہ زیر نظر کتاب میں میر کی انفرادیت اور عظمت کو سمجھنے کے لیے ترجیحی طور پر ان تنقیدی تصورات سے استفادہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے، جو ان کی شاعری کے بطون سے اُگتے ہیں، اور ان کے شعری اظہارات کی مخصوص تشکیلی صورت میں قابلِ شناخت بن جاتے ہیں۔ قدر شناسی کے اس طریقے سے اس تنقیدی بے راہ روی کا بہت حد تک سدِ باب ہو سکتا ہے، جو عام طور پر شعراء پر ان کی افتادِ طبع، محرکات اور لسانی برتاؤ کے اختلافات سے صرفِ نظر کر کے، طے شدہ عمومی اور خارجی تنقیدی اصولوں کے اطلاق سے پیدا ہوتی ہے۔ تنقید کے مختلف مسلمہ عالمی اصولوں کی صحت، افادیت اور نتیجہ خیزی سے مجھے انکار نہیں، خود مطالعۂ میر کے ضمن میں، میں نے اپنے مناسب حدود میں انہیں برتا ہے، اور ان سے کسب فیض کیا ہے، مگر ان کے عملی برتاؤ اور تطبیق کے بھی کچھ حدود ہیں، جن کا خیال رکھا گیا ہے، اس لیے کہ میں اپنے مطالعے کو زیر بحث شاعر کے وصف ذاتی سے لاتعلق کر کے عمومی، تجریدی اور بے نتیجہ بیانات کا دفتر بنانے میں کوئی دل چسپی نہیں رکھتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ ہر شاعر پر ان کا کلی اطلاق خلطِ مبحث کا باعث بھی ہو سکتا ہے۔ غالب اور اقبال اردو کے چوٹی کے شعراء ہیں، ان دونوں کی عظمت کے پیشِ نظر ان کو

عالمی تنقید کے مسلّمہ اصولوں کی کسوٹی پر پرکھنے میں کوئی مضائقہ نہیں، تاہم اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ان دونوں کے تعلق سے عالمی اصولوں کی اطلاقی حیثیت میں فرق کا روا رکھنا لازمی ہے، اس لیے کہ جن اصولوں کے تحت ہم غالب کی عظمت کی توثیق کرسکتے ہیں، ضروری نہیں کہ وہ اقبال سمجھی میں بھی معاون ثابت ہوں۔ اقبال کئی موقعوں پر شعری مقصد کی تکمیل کے لیے یعنی ایک تخیلی صورت حال کی تخلیق کے لیے ایسے لسانی وسایل سے کام لیتے ہیں، جو ان سے ہی مختص ہیں، اور غالب یا میر کے لیے غیر متعلق اور لاحاصل ہیں، یہی حال ورڈس ورتھ اور کولرج کا بھی ہے۔

پس میں نے میر کی آفاقی حیثیت کے پیش نظر، تنقید کے عالمی اصولوں سے استفادہ ضرور کیا ہے، لیکن میری توجہ بنیادی طور پر اس بات پر مرکوز رہی ہے کہ کلام میر کی جداگانہ اور خود مختارانہ حیثیت کو مدنظر رکھا جائے، اور اس میں نمود کرنے والے تنقید کے نظام اقدار کی روشنی میں ان کے تخلیقی ذہن کا محاکمہ کیا جائے۔ میر ایک پیدائشی فنکار ہیں، انہوں نے تلاش معاش کے چکر میں تعلیم کے معقول اور خاطر خواہ مواقع سے محروم ہونے کے باوجود فارسی میں دستگاہ حاصل کی، اور اردو شعری روایت سے بھرپور واقفیت پیدا کی، لیکن وہ مغربی شعری یا تنقیدی نظریوں سے لاعلم رہے، اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان کے شعری کمالات تمامتر وہبی ہیں، اکتسابی ہرگز نہیں ہیں، ایسے باکمال شاعر، جو خدائے سخن کہلایا، کے تخلیقی کارنامے یقیناً ایک مخصوص اور جامع شعریات کی تشکیل کے لیے بنیاد فراہم کرسکتے ہیں۔

چنانچہ میری یہ کوشش رہی ہے کہ میں اس کی یافت و تعین کروں، میں اس

کی یافت و تعیین میں اور پھر اس کی روشنی میں کلام میر کی قدر شناسی میں کس حد تک کامیاب ہوا ہوں، یہ دیکھنا آپ کا کام ہے۔

زیر نظر مطالعے میں میں نے میر کی نجی زندگی یا اُن کے عصر کے معاشرتی سیاسی یا تاریخی حالات کے دفاتر نہیں کھولے ہیں، اس لیے کہ اپنے مطالعے کو تمدنی یا تاریخی مطالعہ بنانا میرے دائرہ کار سے خارج ہے۔ میرے نزدیک، شعری تخلیق شخصیت کی مخصوص اور متشددانہ تخلیقی حسیت کی زائیدہ ہونے کی بنا پر لسانی تقلیب کے وسیلے سے ایک منفرد اور نامیاتی وجود حاصل کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شخصیت کی ساخت و پرداخت میں خارجی حالات اپنا موثر رول ادا کرتے ہیں، اور شعری ذہن ان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا، تاہم اپنی تکمیلی صورت میں شعری تخلیق اپنا مخصوص آزاد اور خود کار وجود منوالیتی ہے، اور اس میں اُبھرنے والی شخصیت ایک تخیلی اور جداگانہ وجود کی ضامن بن جاتی ہے جو خارجی حالات سے زیادہ داخلی موثرات سے کسب فیض کرتی ہے۔ اس لیے شاعر کے نجی یا خاندانی حالات، توارث، مشاغل یا قومیت اس کی خارجی شخصیت سے براہ راست متعلق ہونے کی بنا پر ہمارے لیے ثانوی اہمیت اختیار کرتے ہیں، بنیادی اہمیت، بہرحال، اُسکے تخیلی وجود کی ہے جو ایک آزاد قوت کے طور پر کام کرتا ہے۔ میں اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ شعری تخیل، خارجی زندگی سے حاصل کردہ تجربات و تاثرات کے متضاد عناصر کو داخلی طور پر ایک وحدت میں ڈھالنے کی تشکیلی قوت ہی کا کام نہیں کرتا جیسا کہ کولرج نے کہا ہے بلکہ یہ خود تخلیق کا ازلی منبع بن جاتا ہے اور یہیں سے شعری تجربات کے سوتے پھوٹتے ہیں، فنکار کی سطح پر تخلیق کا عمل اُس کے خارج سے داخل کی آزاد اور خود مختار تخیلی کائنات میں وارد ہونے اور چشم

بصیرت کو واکر کے محیر العقول اور انکشافی و توعات کو پیکروں کی شکل میں شناخت کرنے پر محیط ہو جاتا ہے بعینہٖ نقاد بھی لفظ و پیکر کی نامیاتی قوت میں نمود پذیر نادیدہ، فوق فطری اور وسعت طلب تخیلی دنیا میں باریاب ہو کر خود پر منکشف ہونے والے اسرار کا مشاہدہ کرتا ہے اور پھر ہمارے لیے ان کی نقاب کشائی کرتا ہے اس طرح سے شاعری کو شخصی سماجی یا نفسیاتی دستاویز قرار دینا یا اسے تاریخی یا عصری معلومات کی ترسیل کا وسیلہ گردانا ایک غیر متعلقہ عمل بن کے رہ جاتا ہے غور سے دیکھا جائے تو شاعری کے خالصتاً ہیئتی، اسلوبیاتی یا لسانی اصولوں کے تحت تجزیاتی مطالعے بھی تنقید کا پورا حق ادا نہیں کرتے، اس لیے کہ اس نوع کے مطالعے بالآخر ہیئت پرستی کے رجحان کو ہوا دیتے ہیں اور اپنے منتہائے مقصد سے دور ہو جاتے ہیں الغرض مختلف تنقیدی نظریے جن میں سماجی، نفسیاتی، سوانحی، فلسفیانہ، اقداری، ہیئتی اور اسلوبیاتی نظریے خاص طور سے معروف اور مروّج ہیں، اپنی حد بندیوں اور کوتاہیوں کی بنا پر صرف ناکافی اور غیر تسلی بخش ہی نہیں، بلکہ بعض حالتوں میں غیر ادبی بھی بن کر رہ جاتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ یہ شاعری کی تفہیم و تحسین کے ضمن میں دور تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتے'

موجودہ تنقیدی تصورات سے اپنی بے اطمینانی کا اظہار کرنے سے یہ مطلب نہیں لیا جانا چاہیے کہ میں ان کی افادیت کا منکر ہوں، ہیئتی تنقید ہو یا اسلوبیاتی تنقید، مارکسی تنقید ہو یا نفسیاتی تنقید، ظاہر ہے کہ یہ تنقیدات اس لیے معرض وجود میں آئی ہیں تاکہ ادب کی معنویت اور اہمیت کے بارے میں صحیح اطلاعات بہم کی جائیں، اور ایسا کرتے ہوئے ان کے موجدین نے اپنی بہترین ذہنی صلاحیتوں

اور علمی استعداد کو کام میں لایا ہے' اس لیے مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں
کہ تنقید کے مختلف مروجہ تصورات اپنے حدود میں ادب سنجی کے لیے راستہ ہموار کرتے
ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے طریقۂ کار میں اختلافات ہیں' لیکن ان کے پیچھے جو
مخلصانہ جذبہ کارفرما ہے' اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا بسئلہ اگر ہے تو طریقہ
کار کے اختلافات ہی کا ہے' جو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا' اس کا مطلب یہ نہیں کہ
میں تنقید کے ایک ہی نظریہ یا طریقہ کی موجودگی یا صحت کی وکالت کر رہا ہوں' میں
جو بات کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ کسی بھی نظریہ یا طریقہ کو شاعری پر منطبق کرتے
ہوئے کسی متفقہ اصول' منطق یا نظام کو سامنے رکھنا لازمی ہے' ورنہ معتبر اور غیر معتبر کا
فرق مٹ جائے گا' جس سے نہ صرف بقول ایلیٹ "مذاق کی درستگی" کا امکان دھندلا
جائے گا' بلکہ ادب کو بھی اپنا تشخص برقرار رکھنا دشوار ہوگا' اس وقت جو گمبھیر مسئلہ
ہے' وہ تنقید کی کمی کا نہیں بلکہ اس کی زیادتی کا ہے' اور وہ بھی اس کے تکراری'
متضاد اور عمومی کردار کا پیدا کردہ ہے'

مجموعی طور پر موجودہ تنقیدی نظریات کے عملی برتاؤ سے جو نتائج سامنے آتے
ہیں' وہ اندازاً دو اقسام کے ہیں' ایک' پیش نظر تخلیق پر ساری توجہ مرکوز کر کے
اس کے لفظ و پیکر سے ابھرنے والے مطالب کی نشاندہی کی گئی ہے' دوسرے' تخلیق
کے توسط سے تاریخی' تہذیبی' سماجی یا شخصی معلومات کو حاصل کرنے کی کوشش کی گئی
ہے' ایلین راڈوے نے موجودہ تنقید کی درجہ بندی کر کے اسے ماورائے تنقید
(METACRITICISM) اصلی تنقید (INTRINSIC CRITICISM) سے
موسوم کیا ہے' اور ان کے تفاعل کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

"Briefly, metacriticism is centrifugal, intrinsic criticism centripetal. The one is concerned with a work's relationships, the other with its identity."

ماورائے تنقید کے مؤیدین کا یہ دعویٰ کہ فنکار کے سماجی یا تاریخی شعور کے مطالعے کو تنقیدی عمل کے مترادف قرار دیا جائے، ادب کے تخلیقی کردار کے بارے میں ایک دلچسپ مگر غیر متعلقہ رویے کو ظاہر کرتا ہے۔ ادیب کے سماجی یا تاریخی شعور کی نشاندہی سے یہ بات پایۂ ثبوت کو نہیں پہنچتی کہ وہ تخلیقی حسّیت سے متصف ہے۔ اس لیے کہ کتنے ہی شعرا ایسے بھی ہیں، جو پرآشوب تاریخی دور میں سانس لینے کے باوجود اپنی تخلیقات میں کسی تاریخی یا عصری شعور کا اظہار نہیں کرتے، اردو میں فانی اور حسرت کی مثال پیش کی جا سکتی ہے، اور اس کے باوجود اُن کے تخلیقی ذہن سے انکار ممکن نہیں۔ شاعر کے مطالعے کے ضمن میں اس کے تاریخی شعور کی تحقیق کا کام غیر ادبی طریقۂ نقد کا غماز ہے، اگر ایسے نقادوں کا مقصد شاعر کے عہد کی سماجی تاریخ کو مرتب کرنا ہے، تو اُن کو فنکار کی تخلیقات کو تختۂ مشق بنانے کے بجائے تاریخ دان سے رجوع کرنا چاہیے۔ رہا تنقید کا عمل، یہ صحیح ہے کہ وہ مرکز گریز نہیں، بلکہ مرکز جو ہے۔ اور تخلیق کے انفرادی اور خود مختارانہ وجود کو تسلیم کرتی ہے، اور اسی کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتی ہے، ظاہر ہے یہ عمل تنقید کے وصفِ ذاتی کا مظہر ہے، لیکن اس نوع کی تنقید، جیسا کہ ہیئتی تنقید سے مترشح ہوتا ہے، بالعموم دو سامنے کے مقاصد پر سارا زور صرف کر کے تنقیدی

مقصد کی خاطر خواہ تکمیل میں پیچھے رہ جاتی ہے' اول' شاعری میں' بقول جان کرو رین سم' تجریدیت کے بجائے ٹھوس پن (CONCRETION) کی اہمیت کو ترجیح دی جاتی ہے' اور اسی انسانی تجربے کو درخورِ اعتنا سمجھا جاتا ہے' جو پیکریت کی مدد سے ٹھوس تجسیم کاری پر منتج ہوتا ہے' دوم' شعر کے ٹھوس پیکروں سے معانی اخذ کئے جاتے ہیں' ایلیٹ اِسے COMMENTATION AND EXPOSITION سے تعبیر کرتا ہے' یہ دونوں مقاصد بہت اچھے ہیں' اور تنقید کو ماورائے تنقید کے حصاروں سے نکال کر اپنے اصلی مرکز کی طرف لے جاتے ہیں' لیکن سوال پھر بھی تنقید کے اصلی تفاعل کا ہے' جو حل طلب ہے' شاعری کی پیکریت یا بقول رین سم تجسیمیت (BODINESS) کا تجزیہ یا اس کے اندر معانی کی تفہیم کی سعی کی مناسبت سے انکار نہیں' لیکن جب تک تخلیق کے بطن میں تشکیل پذیر نامیاتی تخیلی تجربے کی وحدت' خود مختاریت اور کلیت کو دریافت نہ کیا جائے' (جو اس کی کلی ساخت اور مربوط لسانی نظام پر منحصر ہے) - جو تنقید کا اصلی مقصد ہے' اس وقت تک پیکروں کی شناخت یا ان میں مضمر معانی کی نشاندہی کا عمل جزوی' غیر تسلی بخش اور عجلت پسندانہ ہو جاتا ہے' تخلیق شعر کی طرح تنقید بھی ایک کلی اور مربوط عمل ہے' یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ تنقید اگر تخلیق کے لسانی یا ساختیاتی نظام کا تجزیہ اس فوری مقصد کے تحت کرنا چاہتی ہے کہ معانی کو سمجھا یا جائے' تو یہ عجلت پسندی کی انتہا ہے' جو تنقید جیسے صبر طلب کام میں مناسب نہیں' ناقد تخلیق کے اندر تشکیل پذیر تخیلی صورتِ حال میں کردار و واقعہ کے ڈرامائی عمل کی شناخت کرتا ہے' اور ایسا کرنے کے لیے اسے لفظ و پیکر کے معانی کو کریدنے کے بجائے ان کے متنوع تلازمات (جو معانی نہیں ہیں) کو حسیاتی گرفت میں لانا ہے اور

قاری کو بھی اس مربوط عمل سے گذارنا ہے، وہ جن طلسمی جہانوں کی سیاحت کرتا ہے قاری کو بھی اس میں شریک کرتا ہے اور اُسے تحیّر آشنا کرتا ہے، یہ ضرور ہے کہ اس مرحلے سے بخیر و خوبی گذرنے کے بعد اُس سے ایک نکتہ سنج مفسر کا رول ادا کرنے کی توقع بھی کی جاسکتی ہے، جس پر ایلیٹ نے زور دیا ہے۔

اس میں شبہ نہیں کہ نئی تنقید یا ہیئتی تنقید دوسری تنقیدوں کے مقابلے میں بہت متوازن، تجزیاتی اور موزون ہے لیکن اس میں خرابی یہ ہے کہ یہ ہیئتی اور لسانی تجزیے پر ضرورت سے زیادہ زور دیتی ہے اور لفظوں اور پیکروں کی معنی خیزی کے انفرادی تفاعل کا جائزہ لیتی ہے۔ دوسری خرابی یہ ہے کہ اس میں بصیرت کے بجائے ریاضت پر انحصار کرنے کا رجحان ملتا ہے، یہی وجہ ہے کہ باہر کی یونیورسٹیوں میں استاد نقادوں کی تعداد خطرناک حد تک بڑھ رہی ہے اور ساتھ ہی طلبہ اور ریسرچ سکالر بھی محنت اور کاوش سے کام لے کر اور بعض صورتوں میں قلیل المدتی تربیت حاصل کر کے نقاد ہونے کے دعویدار ہو جاتے ہیں، ظاہر ہے ان خرابیوں کا سدّباب کرنا ضروری ہے اور یہ ایسی صورت میں ممکن ہے جب پیش نظر تخلیق میں لسانی ساخت کے توسط سے ایک ایسی کلّی تخیلی صورت حال کو دریافت کیا جائے جو اس کے اندر پنہاں ہوتی ہے، اور علامتی معنویت سے مالا مال ہوتی ہے، یہ صحیح ہے کہ لسانی سطح پر یہ عمل بھی محنت کا متقاضی ہے لیکن یہ "ماورائے سخن بھی ہے اک بات" کو اپنا مطمح نظر بناتی ہے جس کے لیے بصیرت شرط پیشیں ہے، یہ بھی درست ہے کہ یہ انداز نقد بھی داخلی اور وجودی ہے۔ اور نقاد کے علم، فکر، حسیّت اور تاثر پذیری پر انحصار رکھتا ہے، تاہم اس میں ایک ایسی منطق اور اصول سازی کا میلان

موجود ہے، جو قابل شناخت ہے، اور اسے ایک حد تک معروضی اور تفہیمی بناتا ہے،
سب سے پہلی بات یہ ہے کہ یہ نئی تنقید کی طرح اوّلین اہمیت شعر کے لسانی نظام کو نہیں،
بلکہ شعر کو دیتا ہے، جو اس کے مطالعے کا منتہائے مقصد ہے، اور لسانی نظام کو شعر شناسی
کے وسیلے ہی کا درجہ دیتا ہے، اس طرح سے اپنے دائرہ کار کا تعین کرتا ہے، دوسری بات
یہ ہے کہ یہ افراط و تفریط سے بچ کر ایک توازن کو برقرار رکھتا ہے یعنی پیش نظر تخلیق
کو مرکز توجہ بنا کے اس کے اندر کی تخیلی دنیا کو دریافت کرتا ہے، اور اس کی تکمیلیت
وحدت اور آفاقیت کی بنا پر اس کی تعیّن قدر کرتا ہے، ایک اور اہم بات یہ ہے کہ
یہ ایک آفاقی موزونیت اور مناسبت رکھتا ہے، یعنی اسے کسی بھی تخلیقی کارنامے پر منطبق
کیا جا سکتا ہے اور خاطر خواہ نتایج کی توقع کی جا سکتی ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ
تخلیق سے متعلق ہے اور اسی سے ماخوذ ہے،

شاعری بنیادی طور پر ایک طلسم کارانہ تخلیقی فن ہے، شاعر لفظ و پیکر کے علامتی
برتاؤ سے تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرتا ہے، ان طلسم کدوں تک عام قاری کی رسائی
ممکن نہیں، اس لیے ایک صاحب نظر نقاد کی رہنمائی ناگزیر بن جاتی ہے، چنانچہ نقاد
اپنی نازک حسیت، بصیرت، لسانی شعور اور گہرے ادراک سے کام لے کر ان طلسم کدوں
کے جادوئی دروازوں کو وا کر کے اسراری جلوؤں کی شناخت کرتا ہے، اور انہیں قاری
پر ارزاں کرنے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، چنانچہ ان جلوؤں کو دیکھنا اور دکھانا اس
کے فرائض منصبی میں شامل ہو جاتا ہے، اس نوع کی تنقید، جسے میں اکتشافی تنقید
سے موسوم کر رہا ہوں، کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اردو ہی میں کیا یورپی زبانوں
میں بھی تقریباً ناپید ہے، اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم موجودہ تنقیدی

نظریات کی حد بندیوں اور کوتاہیوں کا احساس کر کے تنقید کے حقیقی رول کو پہچانیں'
تنقید کا کام' جیسا کہ ذکر ہوا، شعری لسانیات کے وسیلے سے تخیلی دنیا کی سایہ گوں
فضاؤں میں ساعقہ پوش وقوعات کی شناخت کرنا ہے' اور قاری کو ان کی ندرت'
معنویت اور جمالیاتی تاثیر کا احساس دلانا ہے یعنی تنقید کو ایک اکتشافی کردار انجام دینا
ہے' میں نے اپنے بعض مضامین میں تنقید کے اس تفاعل کو پیش نظر رکھا ہے' اقبال
اور غالب میں بھی اس سے کسی حد تک استفادہ کیا ہے' لیکن اب میر کے زیر نظر
مطالعے کے ضمن میں' میں نے تنقید کے اس رول کی کلی حیثیت کی ضرورت اور اس
کی افادیت اور معنویت کو پہلے سے کہیں زیادہ شدت سے محسوس کیا ہے' اور اسے
بھرپور انداز سے روا رکھنے کی کوشش کی ہے' میرے خیال میں تنقید کو موجودہ افراط
و تفریط' بے معنویت اور محدودیت سے محفوظ رکھنے کا یہی ایک راستہ ہے' اور یہی
تنقید کا حقیقی تفاعل ہے' چنانچہ میں نے میر کی شاعری میں پنہاں تخیلی کائنات میں
حیاتی اور علامتی پیکروں میں کسمساتے ہوئے نادر الوجود اور حیرت انگیز وقوعات
کی شناخت کرنے کی کوشش کی ہے' اور پھر ان کی تخلیقیت کے محرکات کی چھان
بین اور ان کے نتایج کی وقعت اور نئے ذہن کے لیے ان کی معنویت کو پرکھنے کی
کوشش کی ہے'

میر کے مطالعے کے دوران مجھے اس طمانیت بخش حقیقت کا احساس ہوا کہ
اُن کے دواوین میں ایسے چیدہ چیدہ اشعار کی تعداد خاصی ہے' جو فن کے اعلیٰ معیار
پر پورے اُترتے ہیں' اس طرح سے بہتر نشتروں کا مفروضہ ختم ہو جاتا ہے' فراق گورکھ
پوری نے بڑی فراخ دلی سے کام لے کر میر کے یہاں قدرِ اول کے اشعار کی تعداد

ڈھائی تین سو بتائی ہے۔ خود شروع میں میری رائے یہ تھی کہ میر کے یہاں بلند پایہ اشعار کی تعداد بہت کم ہے لیکن اب میں نے اپنی رائے پر نظر ثانی کی ہے اور مجھے یہ کہتے ہوئے شادمانی کا احساس ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد ڈیڑھ ہزار سے تجاوز کرتی ہے اپنی اس دریافت کے نشے میں میں نے فیصلہ کیا ہے کہ میر کے دواوین کا ایک ایسا انتخاب مرتب کروں جس میں قدرِ اوّل کے یہ تمام اشعار شامل ہوں۔ یہ کام میں نے بفضلہ تعالی مکمل کر لیا ہے اور اِسے الگ سے کتابی صورت میں شایع کر رہا ہوں۔

میؔر کا یہ مطالعہ آج سے تین سال قبل اشاعت پذیر ہونا چاہیے تھا لیکن اس اس دوران میں شعبۂ اردو کی صدارت کے فرائض کی انجام دہی میں عدیم الفرصتی کا وہ عالم رہا کہ خواہش بسیار کے باوجود مسوّدے کی نظر ثانی ممکن نہ ہو سکی۔ یہ کام امسال کی سردیوں میں بھی شاید یوں ہی پڑا رہتا لیکن موسم کی حسین سازش نے بانہال کے راستے کو کئی ہفتوں تک مسدود کر دیا اور برف باری کو طول دیکر مجھے خانہ نشین کر دیا اور مجھے مسودہ کی نظر ثانی کی ترغیب ملی۔

میں رفیقۂ حیات کا شکر گذار ہوں جنہوں نے مجھے گھر میں گوشۂ عافیت فراہم کر کے اور میرا ہاتھ بٹا کے اس کام کی تکمیل میں میری مدد کی۔

حامدؔی کاشمیری

۳۹۶۔ جواہر نگر سری نگر
کشمیر

اول مارچ ۱۹۸۱ سنہء

عالمِ دیگر

خیالِ چشم و روئے یار کا بھی طرفہ عالم ہے
نظر آیا ہے واں اک عالمِ دیگر جہاں میں تھا
میرؔ

شاعری کی ماہیت، اِس کے تفاعل اور اس کی وقعت کی تفہیم و تحسین کے ضمن میں ایک بنیادی مسئلے کا سامنا ناگزیر ہے۔ وہ مسئلہ شاعر کے تخلیقی عمل کے دوران میں، خارجی حقیقت کے تئیں اس کے رویّے کی تحقیق و تعیّن سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ مسئلہ ہر زبان کے تخلیقی ادب کی قدر سنجی کے سلسلے میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے، اردو تنقید کے لیے یہ مسئلہ خاص طور پر توجہ طلب ہے، کیونکہ انیسویں صدی میں آزاد اور حالی کے ہاتھوں انجمن پنجاب (۱۸۶۷ء) کے قیام سے لیکر موجودہ صدی میں میراجی تک شاعری (بالخصوص نظمیاتی شاعری) حقیقت سے اپنا صحیح اور اصلی رشتہ قایم کرتے میں اکثر ٹھوکریں کھاتی رہی ہے۔ حالی کے بعد آنے والے شعراء حقیقت سے مفاہمت قایم کرنے میں خاصی فیاضی سے کام لیتے رہے ہیں۔ اُن کے نزدیک شاعر کا سب سے بڑا اور اہم کام یہ ہے کہ وہ نجی زندگی کے آئے دن کے واقعات، یا گرد و پیش کی سماجی حقایق یا فطرت کے

مظاہر سے اپنا ذہنی اور جذباتی رشتہ قایم کرے، اور ان حقائق کو داخلی ردعمل کی ہلکی سی رنگ آمیزی کے ساتھ یا اس کے بغیر ہی نظم کرے، ایسا کرتے ہوئے وہ مشاہدے کی باریکی، ذہن کی بیداری، قدرت بیاں اور تخیل کی آمیزش سے کام ضرور لیتے تھے، مگر مجموعی طور پر شاعری خارجی حقیقت کی آئینہ داری کا فریضہ ہی انجام دیتی رہی، حالی کے بعد اسماعیل میرٹھی، سرور جہاں آبادی، سلیم پانی پتی، نگینہ اور محروم کی نظموں ہی پر حقیقت پسندی کا جارحانہ انداز، فطرت نگاری اور سماجی آگہی کی شکل میں حاوی نہیں رہا۔ بلکہ غزل کی داخلی صنف میں بھی دخیل ہو کر اس کی شعری خوابناکی، اسراریت اور طلسم کاری کو پامال کرتا رہا، حقیقت پسندی کا یہ رجحان شاعری کو زیادہ سے زیادہ خشک منطقیت کا شکار کرتا رہا، اور اس کا تخیلی کردار مسخ ہوتا رہا، موجودہ صدی کے آغاز میں اقبال جیسا طاقتور شاعر سامنے آیا، مگر وہ بھی تدریجی طور پر مقصدیت کے تحت شعر کے داخلی اور اسراری وجود سے منحرف ہو کر اس کے حقیقی کردار کو مستحکم کرنے کی طرف متوجہ ہو گیا۔ ترقی پسندی کے دور میں تو رہی سہی کسر بھی پوری ہوتی۔ شعر کا حقیقت سے راست رشتہ قایم ہوا، اور اکثر حالتوں میں یہ حقیقت کا بدل قرار پایا، جہاں تک غزل جیسی خالصتاً داخلی صنف کا تعلق ہے، فانی، حسرت، یگانہ اور فراق کے بعض اشعار کو چھوڑ کر یہ بھی مجموعی طور پر سطحی، پیش پا افتادہ اور عامتہ الورود جذبات کی ترجمان بن کر رہ گئی، اور نادر اور پر اسرار تجربوں سے دامن کشاں رہی، یاد رہے ہے اگر داخلی شاعری انسانی دکھ سکھ یا فراق و وصال کے عمومی احساسات کی ترجمانی تک ہی محدود ہو کر رہ جاتی ہے تو یہ اپنی انفرادیت منوانے سے تو رہی، اس کا تخلیقی کردار ہی مشکوک ہو جاتا ہے۔

پس، ظاہر ہے کہ اردو شاعری، ایک طویل عرصے تک خارجی اور داخلی دونوں

سطحوں پر حقیقت کے تابع فرمان رہی اور اپنی کشادگی اور سربلندی کا سامان نہ کر سکی اس سے اس کا تخلیقی جوہر، جسے میر کے بعد غالب نے دریافت کیا تھا کمتر درجے کے شعراء کے ہاتھوں تباہ ہوتا رہا۔ موجودہ صدی کے وسط تک حقیقت پسندی کا یہ حادی میلان شاعری کے ساتھ ساتھ ادب کی دوسری اصناف یعنی ناول اور افسانے کو بھی اپنا خالص تخلیقی وجود منوانے میں حارج رہا۔ چنانچہ پریم چند کے بعد کرشن چندر اور بیدی کے یہاں فکشن مجموعی طور پر سماجی حقیقت کا آئینہ دار رہا۔

مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ تخلیقی ادب میں حقیقت نگاری کا مسلک مختلف تاریخی ادوار بالخصوص انیسویں صدی کے آرٹ اور ادب میں خاصا مقبول رہا ہے۔ فرانس میں انیسویں صدی کے آغاز ہی سے حقیقت نگاری کا چلن رہا۔ روس میں بیسویں صدی میں حقیقت نگاری ایک تحریک کی صورت اختیار کر گئی۔ اس کی رو سے ادب اور فن پر یہ لازم قرار پایا کہ یہ حقیقی دنیا کی غیر جذباتی، معروضی اور غیر شخصی عکاسی کرے۔ چنانچہ حقیقت نگاری کے تحت جو شعری ادب لکھا گیا۔ اس میں لوگوں کی خارجی اور داخلی زندگی کی اصلی کوائف کو پیش نظر رکھا گیا۔ لیکن غور سے دیکھئے تو حقیقت نگاروں کا یہ دعویٰ کہ فن حقیقی زندگی کا خالصتاً غیر شخصی اور معروضی اظہار ہے، محل نظر معلوم ہوتا ہے، اس لیے کہ ٹالسٹائی ہوں یا گوگول، فلابیر ہوں یا زولا، ان کی نگارشات میں بھی زندگی کی ہو بہو تصویریں نہیں ملتیں، اپنے ملک کی جغرافیائی، تہذیبی، سماجی اور عصری حقیقتوں پر نظر رکھنے کے باوجود ان کے یہاں تخیل کی کارگزاری ملتی ہے اور حقیقت نگاری کی اصل شکل منقلب ہوتی ہے۔ دوستووسکی نے صحیح لکھا ہے "میں ارفع معنوں میں حقیقت نگار ہوں، یعنی میں انسانی روح کی تمام تر گہرائیوں کی مصوری کرتا ہوں"۔ اردو میں کئی شعراء اور افسانہ

نگار روسی اشتراکیت کے زیر اثر حقیقت نگاری کو نرمی حقیقت کی سطح پر لے آئے
اور اس کی تخیلی لازمیت کو نظر انداز کر گئے۔ ادب کو صحافت میں بدلنے کا یہ رجحان
۱۹۳۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام سے لے کر ۱۹۵۵ء کے آس پاس تک حاوی
رہا۔

لیکن اب گذشتہ بیس پچیس برسوں سے ایک نئے تخلیقی دور کا آغاز ہوا ہے
تنقیدی اعتبار سے اس دور کی شاعری میں یہ سوال بنیادی اہمیت اختیار کر گیا ہے کہ یہ
کس طرح اور کس حد تک معروف و موجود حقائق سے انقطاع کر کے خالصتاً تخیلی
وقوعات کی پیکر تراشی کرتی ہے اور اس عمل میں کتنی آزادی اور خود مختاری کو روبہ
عمل لاتی ہے۔ قدیم ادوار کی شاعری میں اس نوع کے تنقیدی رویے کی نشاندہی دشوار
نہیں، مگر یہ رویہ مستقلاً تخلیقی فن کاروں کی تخلیقات میں مضمر رہا ہے اور کوئی قابل
شناخت تنقیدی نظریہ یا اصول نہیں بن سکا ہے۔ ان شعرا کے بارے میں مختلف تنقیدات
تو ملتی ہیں، مگر وہ صحیح تنقید کا حق ادا نہیں کرتیں، وہ جس غیر ذمہ داری اور افسوسناک
لاعلمی سے ان کی شعری کارگزاریوں کے ضمن میں معاصر حقیقت کے حاوی اور غالب
رول کو اہمیت دیتی رہی ہیں۔ اس سے یہ مسئلہ زیادہ ہی الجھ گیا ہے۔ بالخصوص میر کے
بارے میں ایک ایسا عمومی اور غیر فنی تنقیدی رویہ اختیار کیا گیا ہے جس کی رو سے ان
کی شاعری میں ایک ایسی حقیقت کی نشاندہی پر سارا زور ڈالا گیا جو ان کی معاصر زندگی
سے مطابقت رکھتی ہے۔ یہ بات بہ الفاظ دیگر یوں بھی کہی جا سکتی ہے کہ ان کی شاعری
میں ان کی نجی زندگی یا سماجی اور سیاسی زندگی کی حقیقتوں کی نشاندہی کی جانب ہی
ساری توجہ صرف کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی تنقیدوں سے معاملہ اور پیچیدہ ہو گیا

ہے۔ میرؔ کے نقادوں کے لیے اس قسم کے اندازِ نقد کو برتنے کی ترغیبات اسلیے بھی تھیں۔ کیونکہ اُن کے شعری ذہن کے خارجی حقیقت کے اثر و اقتدار کے تابع نظر آنے کا التباس اپنی جگہ موجود تھا اُن کے عہد کے خارجی حالات، غیر معمولی سماجی اور سیاسی ابتری کے زیرِ اثر، اس عہد کے فن کاروں کے لیے آشوبِ فکر کا باعث بن چکے تھے، میر کے دل و دماغ پر یہ خاص طور پر آسیب کی طرح مسلط تھے، چنانچہ میرؔ کو ہر سطح پر معاصر حقیقت سے ہم رشتہ قرار دیا گیا، یہاں تک کہ میر کی اہمیت کو منوانے کی جد و جہد میں اُن کے شعری وجود کو معرضِ ہلاکت میں ڈالا گیا، اس لیے اُن کے مطالعے کے ضمن میں سب سے پہلے اِس بنیادی مسئلے سے نمٹنا ہے کہ اُن کا خارجی حقیقت کے تئیں کیا رویہ رہا ہے،

یہ امر ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ شاعری، خواہ قدیم ہو یا جدید، اپنا جواز کلیتاً غیر حقیقی یا تخیلی کردار سے حاصل کرتی ہے، افلاطون نے شعر کو فلسفیانہ بنیاد پر مسترد کرنے کی دُھن میں اس کی تخلیقی حیثیت کے بارے میں ایک بنیادی بات کہہ دی ہے، اُس نے اپنی جمہوریت میں شاعری کو ایک شعبۂ فکر کا درجہ دینے سے اِس لیے انکار کیا، کیونکہ یہ فطرت یا حقیقت کی نقل کرتی ہے، اِس لیے ہمارے علم یا مشاہدے میں کسی اضافے کا موجب نہیں بنتی، ظاہر ہے کہ شاعری اگر ایسا کرتی ہے، تو وہ اپنے ہونے کے جواز سے محروم ہوتی ہے، ارسطو نے اِسی بنا پر فن کے حقیقت پسندانہ رول کے تصوّر سے صریحاً انکار کیا۔ یونانی ڈراموں کا غائر مطالعہ کرنے کے بعد اُس نے فن کے تخیلی اور خود مختارانہ وجود کی شناخت کی، اُس کے خیال میں فنکار حقیقت یا فطرت کا مشاہدہ کرنے کے باوجود اس کی نقالی نہیں کرتا۔ بلکہ اس کی

تخیلی بازیافت کرتا ہے، نتیجتاً فن میں عام اور جانی پہچانی خارجی حقیقت کے بجائے ایک ارفع تر، جدا گانہ اور دلفریب حقیقت جنم لیتی ہے، اُس کے نزدیک شاعری تاریخ سے زیادہ سنجیدہ اور فلسفیانہ اس لیے ہے کہ یہ آفاقی معنویت رکھتی ہے۔ یہ تاریخ کی مانند مخصوص حالات کی پابند نہیں ہوتی ہے، نیز شاعری ایسے ناممکنات کو پیش کرتی ہے، جو شعری سیاق میں ممکن الوقوع ہوتے ہیں۔ یوں شاعری حقیقت کے جامد اور بنجر تصور سے کنارہ کش ہوکر نامعلوم ابدیت پر حاوی ہوجاتی ہے، حقیقت کی مثالی مصوری کے بارے میں ارسطو لکھتا ہے:

اگر یہ اعتراض کیا جائے کہ بیان صداقت کے مطابق نہیں ہے، تو شاعر غالباً جواب دے گا۔ "لیکن مظاہر ویسے ہیں جیسا کہ اُن کو ہونا چاہئیے تھا"۔

گویا شاعر حقیقی اشیاء یا اشخاص سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا، بلکہ شخصی رویے کے تحت ان کی تقلیب پذیر یعنی غیر حقیقی صورت سے سروکار رکھتا ہے، شعر کے تخلیقی کردار کا بیّن ثبوت یہ بھی ہے کہ یہ خارج سے صرف نظر کرکے اشخاص کے اندرونی جذبات کی پیکر تراشی بھی کرتا ہے، اور یہ نازک کام بھی شخصی رویّے کے تحت ہی انجام دیتا ہے، اس لیے جذبہ و احساس جیسی نازک، سیال اور بے چہرہ کیفیات کی شخصی باز آفرینی کا عمل حقیقت کے یک سطحی اور جامد تصور کو بہت پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔

کولرج نے شعر کی تخیلی حیثیت پر خاص روشنی ڈالی ہے، اُس کے نزدیک جو چیز شاعر کو دوسرے لوگوں سے ممیّز کرتی ہے وہ تخیل ہے، یہ وہ قوت ہے جس سے شاعر متناقض اور منتشر اجزاء میں ترکیب و توافق اور توازن قایم کرتا ہے، وہ لکھتا ہے:

"IMAGINATION..... REVEALS ITSELF IN THE

BALANCE OR RECONCILIATION OF OPPOSITE OR DISCORDANT QUALITIES: OF SAMENESS WITH DIFFERENCE; OF THE GENERAL WITH THE CONCRETE; THE IDEA WITH THE IMAGE; THE INDIVIDUAL WITH THE REFESENTETIVE; THE SENSE OF NOVELTY AND OF FRESHNESS; WITH OLD AND FAMILIAR OBJECTS." (I)

تخیل کی اس تشکیلی یا ادغامی نوعیت کے پیش نظر کولرج نے اسے ESEMP- LASTIC IMAGINATION کی اصطلاح سے موسوم کیا ہے، اس کا مطلب ہے ایک وحدت میں ڈھالنے کا عمل، فلسفیانہ نقطۂ نظر سے فایدہ اٹھا کر کولرج کہتا ہے کہ تخیل ذات اور معروض کی دوئی کو مٹا کر انہیں ایک وحدت میں پیش کرتا ہے، اس کے نزدیک تخیل کی دو قسمیں ہیں، ایک بنیادی (PRIMARY) تخیل، جو "تمام انسانی ادراک کا خاص ذریعہ اور قوت ہے، اور جو محدود ذہن میں تخلیق کے دائمی عمل کی تکرار ہے۔" دوسرے ثانوی تخیل، جو "نئے سرے سے تخلیق کرنے کے لیے تحلیل کرتا ہے، ملاتا ہے اور بکھیرتا ہے" فنکار کا تعلق اسی نوع کے تخیل سے ہے، کولرج کے نزدیک شعر میں پیش ہونے والی "تخیلی پرچھائیاں" جو حقیقت اور انسانی دلچسپی کا رنگ اختیار کرتی ہیں، اور شک و شبہ کا ازالہ کرتی ہیں، شعری اعتقاد کا بدل

(I) BIOGRAPHAIA LITRARIA

کارگہِ شیشہ گری

میر کا مطالعہ

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

ناشر
ادارۂ ادب، ۳۹۶، جواہر نگر
سری نگر۔ کشمیر

اس کتاب کی اشاعت میں جموں و کشمیر کلچرل اکاڈمی
سرینگر کا مالی تعاون شامل ہے جس کے لئے
مصنف اکاڈمی کا مشکور ہے

- اشاعت اوّل ــــ مارچ ۱۹۸۲ء
- خوشنویس ــــ محمد یعقوب ۔
- مطبع ــــ جے، کے آفسیٹ پرنٹرز ۔ دہلی
- تعداد ــــ ایک ہزار
- قیمت ــــ پینتالیس روپے

* ملنے کا پتہ *

اِدارہ ادب، ۳۹۲ جواہر نگر
سری نگر ــــ کشمیر

مسعود اور صبا

کے نام

O YOU, MY HAWTHORN BOUGH OF THE STARS,
NOW LEANING LOW
THROUGH THE DAY, FOR YOUR FLOWERS TO KISS
MY LIPS, SHALL KNOW
HE IS THE CORE OF THE HEART OF LOVE, AND
HE, BEYOND LABOURING SEAS, AN ULTIMATE
SHORE.

EDITH SITWELL

حامدی کاشمیری

درک کیا اس درس گہہ میں میر عقل و فہم کو
کِس کے تئیں ان صورتوں میں معنی کا اِدراک تھا

میر تقی میر

فہرست

"ہم ایک ایسی کائنات میں داخل ہوئے ہیں، جو صرف اپنے قوانین کا احترام کرتی ہے۔ خود اپنا استحکام کرتی ہے داخلی طور پر ترکیب پذیر ہوتی ہے، اور سچائی کا ایک نیا معیار پیش کرتی ہے۔"

فارسٹر

دریائے سخن

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں
میرؔ

شاعری کی تاریخ میں جب بھی کوئی بڑا شاعر پیدا ہوتا ہے، تو شعری قدروں اور روایتوں کو تولد دیگری کے عمل سے گذرنا پڑتا ہے۔ ایسے شاعر کے وجدان اور اظہار میں، ماضی اور حال کے جمالیاتی معائر، قوتِ مدرکہ اور تمدنی اقدار کی ترکیب پذیری کی شناخت کے ساتھ ساتھ مستقبل کے امکانی تصورات کی نشاندہی بھی کی جاسکتی ہے، اس طرح سے فکر و نظر کے نئے اور دلکشا جہانوں کے معرضِ وجود میں آنے کے امکانات واضح ہوتے ہیں۔ اس تخلیقی کارگزاری کے نتیجے میں جو فنی تصورات سامنے آتے ہیں، وہ ماضی کے شعور سے اخذِ نور کرنے کے باوجود، اس کے کتنے ہی تاریک گوشوں کو تابناک کرتے ہیں اور ساتھ ہی حال اور مستقبل کے نادیدہ امکانات کو بھی اجاگر کرتے ہیں۔ بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایسے دیدہ ور شاعر کی ندرتِ فکر اور جدت کاری اُس کے عہد میں یا آنے والے ادوار میں ناقابلِ شناخت رہتی ہے، اور تحسین ناشناسی کا ایک بنجر رویہ مروج رہتا ہے، تحسین ناشناسی کے اس رویے کے پیچھے بالعموم روایت پرستی کا سخت گیر اور جامد

انداز کام کرتا ہے، جو ہر نئی چیز کو قبول نے میں محترز و مانع رہتا ہے اور لکیر کا فقیر بنے رہنے کی ترغیب دیتا ہے، یہاں تک کہ شاعر کے کارناموں پر بک شاخوں پر گرد کی تہیں جمنے لگتی ہیں، لیکن تاریخ شاہد ہے کہ قوموں میں اپنے تہذیبی اور فنی سرمایے کے تئیں غفلت کاری یا ناقدری کا ایسا رویہ دیر تک قایم نہیں رہتا، وقت کی کسی اہم اور نتیجہ خیز تبدیلی کے تحت شعری ادراک کے انقلاب پزیر ہونے، اور نئی توسیعات سے آشنا ہونے پر، ماضی کا شعور بھی بیداری کی کروٹ لیتا ہے، اور ردّ و قبول کے نئے سلسلے وجود میں آتے ہیں، کیٹس اور غالب اپنے عہد کے لیے اجنبی رہے مگر بعد میں ادبی شعور کی توسیع پزیری کے نتیجے میں اُن کی نئی دریافت ہوئی، اور اُن کی قدر و قیمت بے چون وچرا تسلیم کی گئی۔

میر تقی میر کے ساتھ بھی کم و بیش ایسی ہی صورت پیش آئی ہے، وہ ایک اعلیٰ پائے کے شاعر ہیں، اُن کی بلند رتبگی یا عظمت کا اعتراف اُن کے بعد آنے والے تقریباً ہر دور کے اہم شعرائ نے کیا ہے، غالب نے اُن کے دیوان کے لیے "گلشن کشمیر" کا استعارہ وضع کیا ہے، جو بلا شبہ ایک بڑا توصیفی کلمہ ہے، ذوق میر کے "انداز" کیلئے ترستے رہے، حالی نے میر کے "مقلد" ہونے کا فخریہ اظہار کیا ہے، موجودہ صدی میں بعض دیگر شعرائ کے علاوہ حسرت نے میر کے "شیوۂ گفتار" پر رشک کیا ہے، یہ سچ ہے کہ ان شعراء کا میر کے تئیں بالعموم ایک تحسینی اور عقیدت مندانہ رویہ رہا ہے، جو میر کی استادی اور مقبولیت کو ظاہر تو کرتا ہے، مگر اُن کی منفرد فنکارانہ حیثیت کی نشاندہی نہیں کرتا، اس سے میر کے شعری شعور کی ہمہ گیری یا اثر انگیزی ظاہر نہیں ہو پاتی۔

جہاں تک تنقید کا تعلق ہے میر کی عظمت کو تسلیم کرنے کے باوجود اُن کی اصلی قدر و

قیمت کو متعین کرنے کی طرف کوئی خاص توجہ نہ کی گئی، اس کے تین اسباب نظر آتے ہیں، اول یہ کہ میرؔ ہر بڑے شاعر کی طرح اپنے طرزِ شعر کے موجد بھی تھے اور خاتم بھی، انہوں نے چنار کے درخت کی طرح آس پاس کی فضا کو رنگ، سایہ اور روشنی سے آباد تو کیا، لیکن کسی اور روئیدگی کے لیے گنجائش باقی نہ چھوڑی۔ گویا وہ اپنے شعری اثرات کی نسل بعد نسل ترسیل و اشاعت کے امکانات کی خود ہی تحدید کر گئے، دوم، انہوں نے اپنے چھ ضخیم دواوین میں پھیلے ہوئے کلام کا سخت تنقیدی احتساب کے تحت انتخاب نہیں کیا، جس طرح غالب نے کیا ہے، اُن کے دواوین میں ایسے اشعار کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے، جو کلام منظوم کے ذیل میں آتے ہیں، اِس لیے شعری اہمیت سے عاری ہیں، یا معنوی لحاظ سے عامیانہ، پست اور مبتذل ہیں، اس لیے درخور اعتنا نہیں، اِس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اُن کے تخلیقی اشعار بھی کلام منظوم کے انباروں میں دب کر رہ گئے، اِس طرح سے کھرے اور کھوٹے میں فرق کرنا دشوار ہو گیا، سوم، میرؔ بد قسمتی سے آج تک نقادوں کو صحیح معنوں میں اپنی طرف متوجہ نہیں کر سکے ہیں، اس میں میرؔ کی کسی کوتاہی یا کمی سے زیادہ نقادوں کی بے اعتنائی یا غفلت شعاری کو دخل رہا ہے، اردو میں گنتی کے جو نقاد ہیں، وہ بھی شاعری کا مطالعہ اور محاکمہ کرنے میں پوری ذہنی آزادی، معروضیت اور ایمانداری کو روا نہیں رکھتے، وہ اکثر موقعوں پر گروہ بندیوں اور مصلحت اندیشیوں کے شکار ہو کر ماضی کے ورثے یا ہمعصر ادب کے ساتھ انصاف نہیں کرتے، وہ سیاست اور مالی منفعت کے چکر میں پڑ کر صد سالہ تقریبات کے منتظر رہتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ ایسی تقریبات سے تحریک پا کر غالبؔ اور اقبالؔ کے بارے میں دفتروں کے دفتر سیاہ کیے گئے، لیکن میرؔ کی جانب نگاہ اٹھانے کی ضرورت بھی محسوس

نہ کی گئی، اِس کا یہ مطلب نہیں کہ میرؔ پر کچھ لکھا ہی نہیں گیا۔ خواجہ احمد فاروقی کی "میر، حیات اور شاعری" اور سید عبداللہ کی "نقدِ میر" نے میرؔ کو ایک بلند قامت اور مستند کلاسیکی شاعر کی حیثیت سے متعارف کروانے، اور اُن کی مقبولیت کو عام کرنے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ اِن کے علاوہ سید احتشام حسین، آلِ احمد سرور، اثر لکھنوی، فراق، حسن عسکری، نظیر صدیقی، شبیہ الحسن اور سردار جعفری کے مقالوں نے بھی میرؔ کے شعری ذخائر کا پتہ لگانے کی ضرورت کا احساس دلایا ہے، تاہم یہ واقعہ ہے کہ اِن چند بکھری سی کوششوں سے میرؔ کی فنکارانہ عظمت اور انفرادیت کے نقوش واضح نہیں ہوئے ہیں، اور یہ کام ہنوز تکمیل طلب ہے۔

اِن حالات میں میرؔ کو وہ شہرت و توقیر نہ ملی۔ جس کے وہ حقدار ہیں، انکی عظمت تاریخ کے حصاروں میں قید رہی، اُن کے بعد آنے والی نسلوں کی یہ کمال حرماں نصیبی ہے کہ وہ میرؔ کے اصلی شعری جینئس سے آگاہ نہ ہو سکے اور حسبِ توفیق اپنے فکر و نظر کی توسیع اور درخشانی کا سامان نہ کر سکے، اِس کوتاہی کی ذمہ داری، جیسا کہ مذکور ہوا، بہت حد تک، تنقید پر عاید ہوتی ہے، شعری سطح پر البتہ میرؔ سے، اپنے حدود میں، استفادے کا عمل جاری رہا، تقسیم وطن کے فوراً بعد اقبال اور ترقی پسندوں کے معروضی، مقصدی اور خطابیہ۔ لہجے کے خلاف ردِ عمل کے طور پر ناصر کاظمی، اور خلیل الرحمان اعظمی نے داخلی اور شخصی واردات کے لیے میرؔ کے اسلوب کی احیاء کی مخلصانہ مساعی کی۔ انہوں نے میر کے انداز میں داخلی مدھم اور پرسوز لہجے سے استفادہ کرنیکی اہمیت کو محسوس کیا، میر کے رنگ میں شعر کہنے کا یہ عمل اُن کے مخصوص طرزِ سخن کی نئے ذہن سے گہری مناسبت کا احساس دلاتا ہے، یہ صحیح ہے کہ نئے شعراء میں میر کی بازیابی کی سعی

اُن کے طرزِ کلام کو مکمل طور پر اپنانے کے نہج کا باعث تو نہ بنی، جو ممکن بھی نہ تھا۔ مگر میرؔ کی جانب متوجہ ہونے کا خاص سبب بن گئی، ناصر کاظمی کے بعد جب جدیدیت کے رجحان کے تحت شاعری اجتماعیت سے منحرف ہوکر ذات کا شناخت نامہ بننے لگی تو میرؔ کی جانب رجوع کرنے کا یا اُن کی یاد تازہ کرنے کا میلان بھی تقویت پانے لگا۔

میرؔ ایک منفرد اور اہم فنکار ہیں۔ اُن کی تخلیقی حیثیت کے محرکات، اس کی ماہیت اور اس کی لفظی تجسیم کاری کے پیچیدہ عمل کی تفہیم و تحسین کا کام کوئی آسان کام نہیں، یہ دیدہ ریزی اور جانسوزی کا کام ہے، چنانچہ میرؔ سے عمومی طور پر اغماض برتنے کا ایک سبب نقادوں کا عافیت کوشانہ اور سہل پسندانہ رویہ بھی ہوسکتا ہے، چنانچہ میرؔ کے بارے میں ایسی تنقید کا فقدان ہے جو اُن کے تخلیقی شعور سے تعرض کرے یا نفسیاتی باریکیوں کو چھوئے بقول آلِ احمد سرورؔ "اُن کی شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ بھی ابھی تک نہیں کیا گیا نیز اُن کے کلام کے اسلوبیاتی یا لسانی مطالعے کی طرف بھی توجہ نہیں کی گئی ہے"، تنقید کے ایسے جدید اصول جامع اور خود کفیل نہ ہوتے ہوئے بھی ایک حد تک میر شناسی میں مدد دے سکتے تھے، مگر افسوس ہے کہ اِن سے کوئی استفادہ نہیں کیا گیا، اِس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ موجودہ تنقید میر فہمی کے مسئلے کو حل کرنے میں کوئی دست گیری نہیں کرتی، خود میرؔ نے اپنی شاعری یا اپنی شعری شخصیت کے بارے میں کوئی رہنما یانہ رائے نہیں دی ہے، نکات الشعراء میں دوسرے شعراء کے بارے میں جو تنقیدی اشارے ملتے ہیں، وہ کسی گہرے تنقیدی شعور کو ظاہر کرنے کے بجائے شخصی پسند و ناپسند کے سطحی رویے کے غمّاز ہیں، تنقید محض پسندیدگی کا اظہار نہیں، بلکہ

پسندیدگی یا ناپسندیدگی کے وجوہ کی مدلّل توضیح سے بھی سروکار رکھتی ہے، نکات میں چند تنقیدی رائیں ضرور ملتی ہیں. مگر وہ اُن کے تخلیقی عمل کی اسراریت کی تفہیم میں مدد نہیں دے سکتیں' انھوں نے اپنے اشعار میں مختلف موقعوں پر اپنے اسلوب یا طرز فکر کے بارے میں اظہار خیال تو کیا ہے' لیکن یہ تشنگی کو بجھانے کے بجائے اِسے اور تیز کرتے ہیں'

اس صورت حال کے پیش نظر میر شناسی کے ضمن میں جن دشواریوں کا سامنا ناگزیر ہے' وہ ظاہر ہیں' میرے خیال میں اِن دشواریوں پر قابو پانے کی ایک موثر صورت یہ ہے کہ اُن کے دواوین کا تمام تعصبات و ترجیحات سے بلند ہو کر خالص ادبی رویے کے تحت عمیق مطالعہ کیا جائے' اور اُن کے چیدہ چیدہ اشعار کو رطب و یابس کے انباروں سے الگ کیا جائے' اِس خواہش کا (جو ناتمام رہی) وہ بھی اظہار کر چکے ہیں:

ذوق سخن ہوا ہے اب تو بہت ہمیں بھی
لکھ لیں گے میر جی کے اشعار چیدہ چیدہ

پھر اس منتخبہ کلام کی گہرائیوں میں اُتر کر اس میں بچے بسے شعری تجربات کو محسوس کیا جائے' اور ان میں نمو کرنے والی تنقیدی اقدار و تصورات کو مشخص کیا جائے' میر کی شاعری میں اتنی ہمہ گیری' جامعیت اور اپج ہے کہ یہ عالمی شاعری میں بھی ایک مخصوص تخلیقی معیار کا تعین کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے مخصوص تنقیدی اصول بھی وضع کرنے کی اہلیت رکھتی ہے' بالکل اُسی طرح جس طرح سوفوکلیس' ورجل' شیکسپیر اور غالب کے شعری کارنامے اپنے تنقیدی تصورات کے لیے ٹھوس بنیاد فراہم کرتے ہیں' واضح

بن جاتی ہیں' لکھتا ہے:

"IN THIS IDEA ORIGINATED THE PLAN OF THE 'LYRICAL BALLADS', IN WHICH IT WAS AGREED, THAT MY ENDEAVOURS SHOULD BE DIRECTED TO PERSONS AND CHARACTERS SUPERNATURAL, OR AT LEAST ROMANTIC, YET SO AS TO TRANSFER FROM OUR INWARD NATURE A HUMAN INTEREST AND A SEMBLANCE OF TRUTH SUFFICIENT TO PROCURE FOR THESE SHADOWS OF IMAGINATION THAT WILLING SUSPENSION OF DISBELIEF FOR THE MOMENT, WHICH CONSTITUTES POETIC FAITH."

تخلیق شعر کے عمل میں کولرج نے ترجیحی طور پر تخیل کے امتزاجی اور ترکیبی رول کی اہمیت کو واضح کیا ہے' ومسیٹ' کلینتھ بروکس اور سکاٹ جیمز نے اپنے مباحث میں کولرج کے اس نظریہ تخیل کو اجاگر کیا ہے' کولرج کے خیال میں تخیل ایک داخلی قوت ہے' جو خارجی اشیاء کو داخلی شعور کے حادی عمل سے ایک نئی شکل عطا کرتی ہے' اس نے ایک توجہ طلب بات یہ بھی کہی ہے کہ تخیل کی پرچھائیوں کو حقیقت سے ہم سطح اور ہم شکل کرنا لازمی ہے تاکہ اس میں انسانی دلچسپی کا سامان پیدا ہو' اور وہ اپنے وجود کی صداقت کے بارے میں ابھرنے والے شبہات کو کالعدم کریں'

کولرج کے اِن بیانات سے مترشح ہوتا ہے کہ وہ تخیل کی مدد سے نہ صرف یہ کہ مافوق فطری کردار اور واقعات کو خلق کرنے کی سفارش کرتا ہے بلکہ اِن میں حقیقت کا التباس پیدا کرنے کی ضرورت پر بھی زور دیتا ہے۔ اس کی عملی صورت پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتا ہے کہ تخیل ایک ایسی قوت ہے جو معروضی اشیاء اور داخلی کیفیات میں تطابق پیدا کر کے ایک ایسی داخلی اور وحدت پذیر واقعیت کو جنم دیتی ہے جو خارجی حقیقت سے انحراف کرنے کے باوجود اس سے ایک باطنی رشتہ قایم کرتی ہے۔ تخیل کی کارکردگی کے بارے میں کولرج کے خیالات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ البتہ اس کے تخیل کے مباحث کے ضمن میں بعض اہم امور کی جانب متوجہ ہونا ضروری ہے ایک یہ کہ ثانوی تخیل جو فنکارانہ تخیل ہے، محض ایک تشکیلی قوت کے طور پر کام کرتا ہے غور سے دیکھا جائے تو کولرج کا یہ کہنا کہ "تخیلی پرچھائیوں" کو انسانی دل چسپی اور حقیقت کا رنگ عطا کرنے سے اُن کا شعری وجود تشکیل پاتا ہے۔ تخلیقی ذہن کی اصلی کارکردگی اور اس کے داخلی عوامل کی تفہیم میں دشواری پیدا کرتا ہے۔ اور اس غلط فہمی کو راہ دے سکتا ہے کہ شاعر ارادی طور پر تخیلی پیکروں کو غیر مانوس اور غیر ارضی ہونے سے روکنے کے لیے انہیں ارضیت اور حقیقت کا رنگ تو عطا کرتا ہے، واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل ایک حد درجہ خود مختار، داخلی اور لاشعوری عمل ہے جو شاعر پر مکمل تصرف حاصل کر کے اُسے دنیا و مافیہا سے لاتعلق بنا دیتا ہے، اس میں کوئی شبہ نہیں کہ شاعر اپنی روزمرہ زندگی میں معاشرے کے دیگر حساس اور ہوش مند افراد کی طرح گرد و پیش کے حالات سے گہرے طور پر متاثر ہوتا ہے اور اپنی شاعری کے لیے مواد فراہم کرتا ہے، لیکن یہ عمل اتنا فوری، سادہ اور سریع الفہم

نہیں، جتنا کہ بظاہر دکھائی دیتا ہے یا اسے ظاہر کیا جاتا ہے، اصل میں خارجی زندگی کے واقعات سے متاثر ہونے کا عمل ایک مسلسل عمل ہے، جبکہ ان کی باز آفرینی کا عمل مسلسل نہیں، یہ ایک غیر مسلسل اور متحرک بالذات عمل ہے، جو خارجی حالات کا مرہون ہونے کے باوصف داخلی ہیجانات کا پابند ہے، اور غیر معمولی تخلیقی جذبے سے مربوط ہوتا ہے، پس، فنکار شعوری سطح پر حاصل کردہ تاثرات سے راست کوئی علاقہ نہیں رکھتا، یہ جزوی تاثرات ہیں، جو کلی تجربے کو انگیز تو کرتے ہیں، اس کا بدل نہیں ہو سکتے۔ تخلیقی عمل کا آغاز دراصل اُس وقت ہوتا ہے جب شعوری طور پر حاصل کردہ تاثرات اس کے جسم و جان میں رچ بس جاتے ہیں۔ وہ اُس کے لہو میں تحلیل ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اپنے اصلی وجود سے دستبردار ہوتے ہیں۔ اور فنکار کی کلی شخصیت سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، چنانچہ فنکار کی نجی زندگی کے اہم ترین واقعات مثلاً ناکامیِ عشق، مرگ عزیزاں یا غم معاش اپنی شدید صورت میں، اِس کے حسی وجود کو لرزہ براندام کرنے کے باوجود اپنی اصلی شکل میں آئینۂ شعر میں منعکس نہیں ہوتے، یہ فنی عمل میں اپنی صورت بدل دیتے ہیں، غالب کی یتیمی، فکر معاش، مرگ اطفال، غم عشق یا حادثۂ اسیری ان کی حقیقی زندگی میں غیر معمولی اہمیت رکھنے کے باوجود اُن کی تخلیقی زندگی سے راست متعلق نہیں ہیں، فنکار حقیقی زندگی کے واقعات سے نہیں، بلکہ اُن مرکب، خود پرور، پیچیدہ اور تقلیب پذیر اثرات سے واسطہ رکھتا ہے، جو ان واقعات کے نتایج و عواقب قرار دیے جا سکتے ہیں، اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ شاعر کسی خارجی واقعے سے متاثر ہو کر ہی تخلیق شعر پر آمادہ ہوتا ہے، ہوتا یہ ہے کہ شاعر جس تاثر کی فنی تشکیل کرتا

ہے، وہ کسی خارجی واقعے کا زائیدہ ہوتے ہوئے بھی لازماً اسی سے متعلق نہیں ہوتا۔ وہ اپنا آزاد، سیال اور تلازمی وجود رکھتا ہے یعنی وہ شخصیت میں رچے ہوئے تاثرات کے نہ جانے کتنے جادوئی سلسلوں سے رنگ و نغمہ کی کشید کرتا ہے۔

اس طرح سے اس کی تہہ داری، پیچیدگی اور تقلیب پذیری مسلّم ہو جاتی ہے اس طرح سے شاعر اس شعوری یا میکانکی کام سے دستبردار ہوتا ہے کہ وہ اُس تاثر کی اصلی یا منقلب صورت کی تلاش و دریافت کرے ایسا کرنا ممکن بھی نہیں، اس لیے کہ خارج سے ہر لحظہ وصول ہونے والے تاثرات داخلی شخصیت میں ایک ترکیب پذیر اور پراسرار صورت میں رچ بس جاتے ہیں۔ یہ اپنے تشخص سے محروم ہو جاتے ہیں اور ایک نئی اور پیچیدہ داخلی حقیقت کو معرض وجود میں لانے کے ضامن ہو جاتے ہیں، خارجی حقیقت کے اثرات کی قلب ماہیت اس لیے بھی ناگزیر ہے کیونکہ یہ تاثرات شاعر کی کلی داخلی شخصیت کی توانائی، رنگ اور نغمہ کے انجذابی عمل کی صورت اختیار کرتے ہیں، شاعر کی شخصی سطح پر واقعہ ہونے والا یہ اسراری تخلیقی عمل حقیقت سے انحراف کے باوصف اِس سے پیوستگی رکھتا ہے اس لیے کہ یہ بنیادی طور پر شعری حسّیت سے مربوط ہے لہٰذا اسے سچائی کی SEMBLANCE عطا کرنے کی ضرورت نہیں رہتی جیسا کہ کولرج نے کہا ہے یہ بات بھی خاطر نشین رہے کہ شعری تخیل محض جزیا ایجنٹ کا کام نہیں کرتا یہ خارج سے اخذ کردہ متناقض تاثرات کو ایک وحدت میں ڈھالنے کا ہی کام نہیں کرتا۔ نہ ہی یہ شخصیت کی مختلف قوتوں کی تنظیم و تشکیل ہی تک محدود رہتا ہے جیسا کہ کولرج نے واضح کیا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ یہ شاعر کا اصلی، مرکزی اور پائیدار تخلیقی وجود ہے۔۔۔ ایک کلّی وجود

جو ناقابلِ تقسیم ہے اور ایک زندہ اور خود مختار وحدت کے طور پر کام کرتا ہے چنانچہ مضامین کا غیب سے آنے کا عمل تخیل کے اسی آزادانہ قایم بالذات اور لاشعوری تفاعل کو ظاہر کرتا ہے۔ میکبتھ، ویسٹ لینڈ، یا دیوانِ غالب تخیل کے اسی عمل کے مظاہر قرار دیئے جاسکتے ہیں۔

خارجی حقیقت کے تئیں میر کے رویّے کی صحیح تعیین کے ضمن میں یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ وہ اُن شعراء میں سے ہیں، جو تاریخ کے ایک انتشار انگیز دور سے وابستہ رہے ہیں۔ اُن کے زمانے میں اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد ملک کے سیاسی نظام کو شدید خطرات کا سامنا تھا۔ سیاسی غیر یقینیت کے عالم میں سماجی، تہذیبی اور علمی مجلسیں اختلاط پذیر تھیں۔ بغاوتوں اور بیرونی حملوں نے لوگوں کی جان و مال اور عزت و آبرو کو مخدوش بنایا تھا میر نے اپنی طویل عمر (وہ نوّے سال کی عمر میں چل بسے) میں تلاش روزگار کے چکر میں شہر شہر گھوم کر، اپنے عہد کے لرزہ خیز تاریخی واقعات کا سامنا کیا۔ اُن کی گھریلو زندگی بھی عسرت و افلاس اور محرومی کی تصویر تھی، اپنے والد علی متقی کی وفات کے بعد اُن کو یتیمی اور بے کسی کی حالت میں خانہ بدر ہونا پڑا، اور در در کی ٹھوکریں کھانا پڑیں، مستقبل کی غیر یقینیت، گھریلو آسائشوں کی محرومی، سوتیلے بھائیوں کے ظالمانہ سلوک، ناکامیٔ عشق اور فکرِ معاش نے اُن کو متصوفانہ میلانِ طبع کے تحت صبر و توکل کے مسلک کو اختیار کرنے کے باوجود زندگی کی سنگین حقیقتوں کا شدید احساس دلایا۔ ان حقیقتوں سے ناگزیر تصادم کے نتیجے میں اُن کو شخصیت کے انتشار و شکست کے جس المناک تجربے سے گذرنا پڑا، اُس کی مثال اردو شاعری میں کم ملے گی۔

یہ بدیہی امر ہے کہ میر کے معاصر شعور کی شدت اور گہرائی اُن کی تخلیقیت کے لیے ایک اہم محرک رہی ہے' چنانچہ میر کے نقادوں نے ترجیحی طور پر اُن کے یہاں معاصر شعور کی نشاندہی کرنے میں غیر معمولی دلچسپی کا اظہار کیا ہے' مولوی عبدالحق لکھتے ہیں کہ "میر نے حیرت انگیز اور زہرہ گداز واقعات اور انقلابات کو دیکھا اور برتا۔ اور یہی وجہ ہے کہ اُن کا کلام اصلیت و حقیقت سے خالی نہیں[1]"۔ سید احتشام حسین لکھتے ہیں "ہندوستانی تاریخ و تہذیب کی بساط پر جو قیامت برپا تھی (میر) اسکے تماشائی ہی نہیں' ایک کردار بھی تھے[2]"۔ خواجہ احمد فاروقی اپنی تصنیف "میر حیات اور شاعری" میں میر کے شخصی' معاشرتی اور سیاسی حالات کی تاریخ تفصیلاً بیان کرتے ہوئے اِس بات پر زور دیتے ہیں کہ "میر کی زندگی اور شاعری کو اس سیاسی' معاشرتی اور نفسیاتی پس منظر میں دیکھنا چاہیے[3]"۔ مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں "میر کی شاعری کو پڑھنے اور سمجھنے کے لیے بہت ضروری ہے کہ اُن کے زمانے کے معاشرتی ماحول اور اُن اسباب و حالات پر جن کے اندر رہ کر میر کی شخصیت کی تعمیر ہوئی' مفصل نہ سہی' مگر دقیق نگاہ ضرور ڈالی جائے[4]"۔ سردار جعفری کو میر کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد زیادہ نظر آتی ہے "جن میں انہوں نے براہِ راست سماجی' معاشی اور سیاسی مضامین کو ڈھال دیا ہے[5]"۔ اِن اقتباسات سے یہ امر بخوبی واضح ہوتا ہے کہ میر کے ناقدین کو اس بات کا گہرا احساس ہے کہ اُن کو تاریخ کے ایک بحرانی دور سے گذرنا پڑا' ہے جو امر واقعہ ہے' مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ میر کے تخلیقی شعور کا کوئی بھی مطالعہ اُس وقت تک جامع نہیں ہوگا' جب تک کہ اُن کے ذہنی رویوں کو اُن کے عہد کے

---

[1] مقدمہ (انتخاب کلام میر) - [2] - مقدمہ (کلیات میر) [3] میر' حیات اور شاعری
[4] - میر اور ہم - [5] میر اور اُن کی شاعری۔

تناظر میں بھی نہ دیکھا جائے۔ یہ تخصیص میرؔ سے ہی نہیں ہر بڑے شاعر کو اپنے عہد کا درک ہوتا ہے، کولرج، ورڈس ورتھ، غالب اور ایلیٹ کی معاصر آگہی سے کیسے انکار ہو سکتا ہے؟ میر کے یہاں یہ آگہی اس لیے بھی توجہ گیر ہو جاتی ہے، کیونکہ اپنے معاصرین سوداؔ اور دردؔ کے مقابلے میں اس میں انتہائی شدت رہی ہے، اور جیسا کہ مذکور ہوا۔ یہ ان کیلئے ایک اہم شعری محرک بھی رہی ہے۔

لیکن یہ حقیقت پھر بھی اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ ان کے یہاں عصری آگہی اپنی اصلی شکل میں شعری مواد کا درجہ حاصل نہ کر سکی۔ میری اس بات سے غالباً آپ کو حیرت ہوگی کیونکہ میر کے تقریباً سبھی نقادوں نے ان کی شاعری کو ان کے عہد کے تناظر میں ہی دیکھنے اور سمجھانے کی کوششیں کی ہیں، اور یہ باور کرانے کی سعی کی ہے کہ ان کی تمام شعری کائنات ان کے عصری شعور ہی سے منسوب ہے۔ مجھے یہ کہنے دیجئے کہ ہمارے معزز نقادوں سے میر شناسی میں بڑی بھول ہوتی ہے، انہوں نے شعری عمل میں محرک کو حاصل سمجھ لیا ہے، خارجی حقیقت کا سامنا کرنے کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ یہی فی نفسہٖ شعر میں در آتی ہے، یا شعر اس کا علم عطا کرنے کا وسیلہ ہے، عالمی شاعری میں ایسے ادوار آئے ہیں، جب شعراء نے شاعری کو عصری شعور کے عام کرنے کا ذریعہ بنانے پر اپنی ساری قوتوں کو صرف کیا ہے، پوپ اور ڈرائڈن نے اپنے معاشرے کے تضادوں اور ناہمواریوں کی آئینہ داری کی، فرانسیسی ادب میں پارناسی دبستاں کے شعراء نے سماج کی حقیقتوں کو پیش کیا۔ اردو میں ۱۹۳۵ء کے بعد ترقی پسند شعراء نے سماجی اور سیاسی مسایل کی عکاسی پر زور دیا۔ حقیقت نگاری کا یہ تصور بنیادی طور پر فن کی ماہیت اور اس کے تفاعل کے بارے میں ایسے نظریات کا زائیدہ رہا ہے، جو فن اور سیاست کو

دو الگ الگ اور متوازی شعبے قرار دینے کے بجائے ایک دوسرے سے گڈمڈ کرتے ہیں نتیجتاً سیاست کا کوئی زیاں ہوا ہو یا نہیں فن کا چہرہ مسخ ضرور ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسا فن جو حقیقت کی سطح کا پابند رہا ہے عظیم ہونے سے تو رہا اپنا جواز بھی پیدا کرنے میں مذبذب رہا ہے۔

دراصل شاعری انسانی ذہن کا خالصتاً تخلیقی مشغلہ ہے اس لیے یہ دیگر شعبہ ہائے فکر یعنی سائنس، اقتصادیات، ریاضی، طب اور سیاست سے اس لیے بھی مختلف ہے کہ یہ انسانی فلاح کی واضح اور فوری نوعیت کی مقصدیت کو اپنا نصب العین نہیں بناتی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعری کوئی بے کار شغل ہے، اور انسانی اقدار سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ انسانی تہذیب و فکر کے تاریخی ارتقاء کے تناظر میں دیکھا جائے، تو یہ بات چھپی نہیں رہے گی کہ سب سے زیادہ موثر نتیجہ خیز جمالیاتی اور تابناک انسانی عمل اگر کسی ذہنی مشغلے کا رہا ہے تو وہ شاعری ہی ہے یہ ضرور ہے کہ اپنی تمام و کمال تخلیقی ماہیت کی بنا پر یہ اپنے مخصوص تفاعل اور منصب کی پابند رہی ہے اس کا کام یہ نہیں کہ زندگی کی حقیقتوں کو بیان کر کے لوگوں کی خبر و شعور میں اضافہ کرے اور اس طرح سے کوئی افادی فریضہ انجام دے یہ کام دوسرے لوگوں مثلاً معلم یا مصلح کا ہے شاعر کا نہیں شاعر کا اس لیے نہیں ہے کیونکہ وہ معلم ہے نہ مصلح اور نہ مورخ یا کچھ اور وہ شاعر ہے ــــ ایک تخلیق کار لامحالہ اس کا دائرہ کار مختلف ہے اور اپنے مخصوص نتائج و اثرات کا پروردگار شاعر اگر نور بصیرت عام کر کے نادیدہ سچائیوں کا عرفان عطا کرتا ہے اور لوگوں کے احساس کو شاداب رکھتا ہے تو اس سے بڑھ کر اس سے کیا توقع کی جا سکتی ہے؟

میرؔ خالصتاً ایک تخلیقی فن کار ہیں۔ اُن کے یہاں تخیل کی کارگزاری اور عمل داری اتنی نمایاں ہے کہ انہیں عالمی شاعری کے بڑے شعراء میں شمار کیا جا سکتا ہے یہ بات خاص طور سے قابل ذکر ہے کہ اُن کے یہاں تخلیق شعر کے عمل میں تخیل محض ایک ترکیبی عنصر نہیں رہتا۔ جو خارجی واقعے یا شے یا اس کے تاثر کو داخلی کیفیت سے ہم آہنگ کر کے ایک نئی حقیقت کو خلق کرتا ہے، اُن کے یہاں تخیل ایک کلّی وحدت کے طور پر کار فرما ہے، اور اُن کی تخلیقات کا ازلی سرچشمہ بن جاتا ہے۔ تخیل کے اس وحدت پذیر اور خود کار عمل کے بارے میں اکثر نقادوں اور شاعروں کے ذہن صاف نہیں ہیں، حالی اِسے ایک ایسی قوت قرار دیتے ہیں جو "معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اسکو مکرّر ترتیب دیکر ایک نئی صورت بخشتی ہے"۔ یہ گویا کولرج کے نظریے کی صدائے بازگشت ہے، ورڈس ورتھ کے نزدیک تخیل روزمرّہ کی اشیاء اور واقعات کو تازگی اور ندرت سے آشنا کرانے کی قوت ہے، گویا اُس نے بھی تخیل کی ضمنی تشکیلی حیثیت ہی کو اہمیت دی ہے اس نظریہ کی رُو سے تخیل شخصیت کے دیگر عناصر یعنی مشاہدہ، احساس یا جذبہ کی طرح ایک عنصر ہو کر رہ جاتا ہے، اس سے نہ صرف اس کی اہمیت گھٹ جاتی ہے، بلکہ شعری عمل اور اس کی نتیجہ خیزی کی اصلیت بھی ڈھک جاتی ہے، نتیجہ یہ ہے کہ میرؔ کی شعری اہمیت کا تعین کرنے میں غلط مبحث کا سلسلہ دراز ہو جاتا ہے۔

میرؔ کی شاعری اُن کی شخصیت کے مختلف عناصر کی شعوری ترکیبی صورت گری نہیں کرتی، بلکہ اپنی پیدائش، بالیدگی اور شکل پذیری کے مراحل سے گذرنے کے لیے ایک

پراسرار اور خود مکتفی قوت یعنی تخیل کی مرہون ہے۔ تخیل کی یہ قایم بالذات کارگزاری دراصل ایک ایسی نادیدہ طلسمی اور پراسرار کائنات کی خلاقی ہے، جو شاعر کے پورے کے پورے وجود کی بازیافت کے مماثل ہے۔ تخیلی کائنات کا یہ ظہور چونکہ اُن کی ذات کے توسط سے عمل میں آتا ہے، اور اُن کے وجود کی متشددانہ حسیات کی وحدت پزیری کا نتیجہ ہے، اس لیے اِس کائنات کی زمین و آسمان، ماہ و انجم، آفتاب، ابر، سنگ و شجر، کوہ و بیاباں یا باغ و راغ، شہر و قریہ، کوچہ و بازار اور دیوار و در موجود اور مانوس کائنات سے ماخوذ ہونے کے باوجود اپنے علیحدہ اور منفرد وجود کے طالب ہیں۔ اِس کائنات میں فطرت کے جو موجودات در آتے ہیں، وہ قلبِ ماہیت سے گذرتے ہیں، چنانچہ خورشید و ماہ و گل[1] دیکھنے کی صلاحیت سے متصف ہیں، خورشید کی تابانی روسیاہی[2] میں بدل جاتی ہے، ہوا کا رنگ[3] متغیر ہو جاتا ہے اور آفاق کارگہِ شیشہ گری[4] بن جاتا ہے، اس کائنات کے واقعات، اشیاء اور کردار حقیقی اور قابلِ شناخت نہیں ہیں، تاہم یہ اپنے وجود کا جواز رکھتے ہیں، یہ جواز انھیں تخلیقی سحر سے حاصل ہوتا ہے جو شعری عمل کا خاصہ ہے، چنانچہ اُن کی شعری کائنات میں کرداروں کے عمل اور ردِ عمل کے سلسلے غیر متوقع، پراسرار اور حیرت انگیز نظر آتے ہیں یہاں تک کہ خود میر بھی ایک شعری کردار

ع[1]:۔ خورشید و ماہ و گل سبھی اودھر رہے ہیں دیکھ — اس چہرے کا اک آئینہ حیران ہی نہیں

ع[2]:۔ شام شبِ وصال ہوئی یاں کہ اُس طرف — ہونے لگا طلوع ہی خورشید رو سیاہ

ع[3]:۔ تھے اگ کا سا نالہ کا ہش فزا کا رنگ — کچھ اور صبح دم سے ہوا ہے ہوا کا رنگ

ع[4]:۔ لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اِس کارگہِ شیشہ گری کا

کی طرح ایک نئے میر بن کر سامنے آتے ہیں، جس کی رفتار و گفتار، سوچ، فکر، عمل اور عقیدے اُس میر سے یکسر مختلف ہیں، جو حقیقی زندگی میں سانس لیتے ہیں۔ اور جن کے خدو خال اُن کی سوانح میں نظر آتے ہیں، یہ امر قابل توجہ ہے کہ تخیلی کاینات میں نظر آنے والے خیالی میر کا ہر عمل اور رد عمل اُس فوق فطری فضا سے مربوط ہے جو اُن کی تخیلی دنیا ہے۔ یہ ربط اتنا گہرا ہے کہ مافوق فطری اشیاء و مظاہر نہ صرف میر کی خیالی تصویر میں رنگ بھرتے ہیں، بلکہ خود بھی اس کی ہر حرکت، ہر فعل، ہر خیال یہاں تک کہ اسکے لہجے کی ہر مدھم یا زیریں لہر اس کے تنفس کے زیر و بم، اس کی ہنسی یا اُس کے رونے یا اس کی گریباں چاکی سے اپنی فضا کی طلسماتی کیفیت کو دوچند کرتے ہیں۔

پس، میر کے بارے میں یہ سوچنا کہ وہ اپنے عہد کے حالات کے ترجمان ہیں میر کو نہ سمجھنے کے افسوس ناک رویے کو تو ظاہر کرتا ہے ہی، فن کی مبادیات سے بھی لاعلمی کے مظاہرے کے برابر ہے۔ میر اپنے عہد کے حالات کی ترجمانی بھلا کیا کرتے، انہوں نے شعر گوئی کے اُس مروجہ عمل کو بھی لایق اعتنا نہ سمجھا جس کی رو سے شاعر خارجی حقیقت کو تخیل سے آراستہ کر کے پیش کرتا ہے، ہر چند کہ یہ عمل تخلیقی انداز کے منافی نہیں ہے، اور دنیا کے کئی بڑے شعراء مثلاً ورڈس ورتھ یا اقبال کی شاعری کے بعض حصوں میں اس کا برتاؤ ملتا ہے، تنقید میں تو زیادہ تر اسی کا چرچا رہا ہے، میر کے یہاں اس کا کوئی پتہ نہیں ملتا۔ وہ غیر معمولی تخلیقی قوتوں سے متصف ہیں، خارج سے ٹکرا کر جب اُن کی تخلیقی حسیت بیدار ہوئی تو انھیں دوسری بار تولد ہونے کے جان گداز مرحلے سے گذرنا پڑا، اُن کا نیا جنم خود اُن کے لیے حیرت انگیز تھا۔ انہوں نے ایک نئی دنیا میں آنکھ کھولی، یہ دنیا اُن کے لیے اتنی جاذب نظر تھی کہ حقیقی دنیا بے معنی

ہوکر رہ گئی۔ انہوں نے خارجی شکنجوں کی شکست کی، اور اپنے جبلی وجود کی دریافت کی، اور اس کی آزادی کا احساس کیا، سچ تو یہ ہے کہ ان کی تخلیقی دنیا اتنی نیرنگ ساماں معنی خیز، بالدار، متنوع اور پراسرار ہے کہ اصلی دنیا اس کے مقابلے میں فرومایہ اور ہیچ نظر آتی ہے۔ اس دنیا میں تجربوں کے ظہور اور ان کی تجسیم کا عمل ایک منہمک بالذات خود زائیدہ اور خود آشکار عمل ہے، یہاں شاعر کو اس کی ضرورت ہی نہیں رہتی کہ وہ اس دنیا سے نکل کر حقیقی دنیا میں محرکات کی تلاش کرے، یہ گداگرانہ رویہ اس کے شایانِ شاں نہیں، وہ شعری خزانوں سے معمور اپنی مملکت کا آپ تاجدار ہے، اس دنیا میں خارجی زندگی کی طرف مراجعت کرنے کی ضرورت اس لیے بھی باقی نہیں رہتی، کیونکہ یہ دنیا درحقیقت اصلی دنیا کا جوہر لطیف ہے، اس لیے یہاں ہر وہ چیز اپنی تکمیل یافتہ اور خالص شکل میں ملتی ہے، جو باہر کی دنیا میں منتشر حالت میں ڈھونڈی جاسکتی ہے۔ شعری تجارب غیر ضروری اجزا سے پاک و صاف ہوکر زرِ خالص کی طرح دمکتے ہیں، یہ تجربے اصلی دنیا کی بے رنگی، نثریت، بوریت، یکسانیت اور پھیلاؤ سے نجات پاکر حسن، ارتکاز، تابناکی، شدت اور تنوع سے آشنا ہوتے ہیں، ایسے تجربے معاصر زندگی کے پیچ و خم سے یکسر لاتعلق ہوسکتے ہیں؟

تخیل کے خود پرور اور خود مختار عمل سے شاعری انسانی ذہن کا ایک منفرد اور مخصوص اظہار بن جاتی ہے۔ اس عمل کے تحت شاعر کی فطری قوتیں ایک نامعلوم لاشعوری خود اظہاریت میں ڈھل جاتی ہیں۔ اور اپنی آخری شکل میں اتنی ترکیبی پیچیدہ اور مبہم ہوتی ہیں، کہ ان کی الگ الگ پہچان ناممکن ہوجاتی ہے، اور ان کی کوئی بھی توضیح حرفِ آخر کا حکم نہیں رکھتی، خود شعرا بھی جن پر یہ عمل واقع ہوتا ہے، اس کی کوئی حتمی

تشریح نہیں کر سکے ہیں، غالب نے اسے "سیلِ آتش" ورڈس ورتھ نے "شفاف بصیرت" اور ایٹس نے "پراسرار" کے استعاروں میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے، سچ تو یہ ہے کہ یہ شخصیت کی مختلف قوتوں کا ایسا آمیزہ ہے کہ ذہنی یا عقلی مدد سے اس کا تجزیہ و تحلیل ممکن نہیں ہے، لاشعوری سرچشموں سے اس کی فیض یابی کا غیر واضح رجحان اسے عقلی گرفت میں لانے سے اور بھی باز رکھتا ہے، تاہم اس کی ماہیت اور کارکردگی کا اندازہ لگانے کے لیے چند ذرائع سے مدد لی جا سکتی ہے، شاعر کی خود نوشتیں یا بعض تنقیدی نکات ایک معلوماتی ذریعہ ہو سکتے ہیں، اس کے سماجی اور تہذیبی رویے بھی اس ضمن میں کچھ مدد کر سکتے ہیں، ایک خاص ذریعہ جدید نفسیات کا دیا ہوا ہے، فرائڈ کے نزدیک تخلیقیت کو شاعر کی ذاتی زندگی کی ناآسودگیوں اور حسرتوں سے آمیز کر کے اس کی نفسیاتی توجیہہ کی جا سکتی ہے۔ یونگ کے خیال میں شاعر قدیم انسانی تجربات کو لاشعوری طور پر حسی پیکروں میں حاصل کرتا ہے۔ ان سے بھی بڑھ کر جو چیز شاعر کے ذہن اور فنی رویے کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے، وہ اس کی تخلیقی بصیرت ہے، جو اس کی تخلیقات میں ضوفشاں ہوتی ہے، اس تخلیقی بصیرت کی کما حقہ شناخت و احتساب کوئی آسان کام نہیں، یہ پل صراط سے گذرنے کا عمل ہے۔

آیئے سب سے پہلے ہم میر کی تخلیقی بصیرت کی نفسیاتی بنیادوں کو سمجھنے کی کوشش کریں۔ ان کے یہاں حقیقی زندگی سے انحراف کر کے ایک تخیلی دنیا آباد کرنے اور اس میں اپنے وجود کی سالمیت اور تقدس کو برقرار رکھنے کی خواہش کی نفسیاتی وجہ معلوم کرنا مشکل نہیں ہے، بچپن سے لے کر تادمِ مرگ ان کی زندگی

درد و داغ کی ایک طویل اور جگر گداز داستاں ہے یتیمی، بے کسی، محرومی، نامرادی اور تنگ دستی نے اُن کی نفسیاتی زندگی کو بری طرح متاثر کیا۔ اُن کو قدم قدم پر جن شدائد کا سامنا کرنا پڑا۔ وہ مضبوط سے مضبوط انسان کے لیے بھی ذہنی اختلال یا اعصابی شکست کا باعث ہو سکتے تھے، میر کی زندگی میں بھی ایک وقت ایسا آیا جب وہ اِن حقایق کے سامنے ٹھہر نہ سکے، وہ مخبوط الحواس ہو گئے یہ عارضۂ جنوں اُن کے اعصابی نظام کی درہمی کو ظاہر کرتا ہے، وہ دوبارہ صحت یاب تو ہو گئے مگر یوں بھی اُن کی وضع قطع، لباس، خارجی برتاؤ، سماجی رویے یا اُن کی تغیر آشنا ذہنی حالتیں مثلاً غرور، بے دماغی، افسردگی یا مردم بیزاری اُن کے خوارق العادت ذہن کا پتہ دیتی ہیں۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ میر پیدائشی طور پر غیر معمولی خلاق ذہن لے کر آتے تھے، انہوں نے تمام عمر اپنے ذہن کو موثر طریقے سے روبہ کار لاکر اپنی شخصیت کو پارہ پارہ ہونے سے بچالیا۔ انہوں نے فرائیڈی خیال کے مطابق انا اور فوق الانا کی مدد سے تحت الاشعوری خواہشوں اور حسرتوں کو ارتفاعی بلندی سے گزار کر شعری شکل عطا کی، انہوں نے جس تخیلی دنیا کی دریافت کی، وہ اُن کے لیے شعری تجارب کی کان گوہر ثابت ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے شخصی تحفظ کی پناہ گاہ بھی بن گئی۔

اس دنیا میں میر کی جو شخصیت ابھرتی ہے، وہ خارجی حالات کے تشدد کے تحت شکست خوردگی سے محفوظ و مامون تو ہو جاتی ہے، مگر انسانی سائیکی کی نزاکتوں اور تہہ داریوں سے کنارہ کش نہیں ہو جاتی، اگر ایسا ہوتا تو تخلیق فن کا عمل کوئی غیر انسانی فعل بن کے رہ جاتا اور اس سے قدروں اور رشتوں کے تصور کا کلیتاً

اخراج ہوتا۔ ہوتا یہ ہے کہ جو شخصیت تخیلی دنیا میں اُبھرتی ہے وہ سوانحی شخصیت سے مختلف ہونے کے باوصف بنیادی طور پر اپنے نازک سے نازک رگ ریشہ میں بھی اُن ہی نفسیاتی اثرات و کوائف کی متحمل ہوتی ہے، جو انسانوں کی تقدیر ہیں۔ اور جن سے مفر ممکن نہیں، چنانچہ میر کی تخیلی شخصیت کے نفسیاتی مظاہر یعنی ان کی تنہائی، مردم بیزاری، خوف، خاکساری اور بے دماغی اپنی نفسیاتی اصل کی بنا پر اُن کو انسانی سطح پر لے آتے ہیں، اور انسانی معنویت سے ہمکنار کرتے ہیں۔

یہ نفسیاتی کوائف اُن کی خلق کردہ ماورائی تخیلی فضا سے بھی مکمل طور پر مربوط ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شاعر کا نجی عارضہ بن کر نہیں رہ جاتے۔ بلکہ ہم سب کا دردِ نہاں بن جاتے ہیں۔ کوئی فنکار اپنے جسمانی یا ذہنی عوارض سے قاری کی توجہ کو لمحاتی طور پر شاید اپنی طرف متوجہ کرے لیکن وہ دائمی طور پر اس کی دل چسپی یا ہمدردی کو انگیز نہیں کر سکتا۔ غالب کی زندگی کے آخری ایام میں رستے ہوتے پھوڑوں کی تکلیف ان کے لیے ایک جان لیوا حقیقت سہی، مگر اُن کے مداح اس سے ایک حد تک ہی اپنی دل چسپی کا اظہار کریں گے، اسی طرح میر کی جھلاہٹ یا بے دماغی اُن کے لیے ایک فطری اور پسندیدہ نفسیاتی اظہار سہی ان کے قارئین کے لیے کیا کشش رکھتی ہے؟ البتہ یہ ضرور ہے کہ کسی عارضے کے پیدا کردہ نفسیاتی کوائف و مظاہر ہماری دل چسپی کا موضوع ہو سکتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو شعرا کی اُن طول طویل سوانح عمریوں کی معنویت مشکوک ہو جاتی ہے۔ جو داستانوی یا اسلوبیاتی دل چسپی پیدا کرنے کے باوجود اُن کی تخلیقی

حسیت سے کوئی تعلق قایم نہیں کر پاتیں۔ کسی شاعر کی زندگی کے وہی واقعات ہمارے لیے اہمیت رکھتے ہیں۔ جو اس کی داخلی شخصیت کی تشکیل میں بلاواسطہ یا بالواسطہ سمائے رہے ہوں۔ میر کی حقیقی زندگی کے بیشتر واقعات ایسے رہے ہیں جو اُن کے اُس نفسیاتی وجود کو سمجھنے میں سہولت پیدا کرتے ہیں، جو اُن کی شعری شخصیت سے پیوست ہیں، کتنے واقعات ایسے بھی ہیں۔ جو اِس سے کوئی رشتہ قایم نہیں کرتے،

اُن کی تخیل پسندی کے رجحان کو اس متصوفانہ مزاج سے بھی تقویت ملی جو اُنہیں موروثی طور پر ملا، اور جسے گھر کے صوفیانہ ماحول نے مزید مستحکم کیا۔ میر کے والد مشہور صوفی تھے، وہ اُن کو صغر سنی ہی سے دنیوی علائق اور لذائذ سے منہ موڑنے اور نفس کشی اور دروں بینی کی تعلیم دیتے رہے، گیارہ برس کی عمر میں والد کے انتقال کے بعد اُن کے منہ بولے چچا اور والد کے خاص شاگرد سید امان اللہ نے اُن کی روحانی تربیت میں حصہ لیا۔ جس بچے کی ذہنی تربیت فقیروں اور قلندروں کی صحبت میں ہوتی ہو، اس کی خود نگری اور علیحدگی پسندی کے رویّے کی نفسیاتی توجیہہ مشکل نہیں، میر کے والد انھیں اس قسم کی تعلیم دیتے رہے کہ "بے عشق کے زندگانی وبال ہے اور عشق میں دل کھونا اصل کمال ہے" ان کی خود مستی اور استغراق کے بارے میں لکھتے ہیں، "روز حیراں کار، شب زندہ دار اکثر روئے نیاز بر خاک"۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی تعلیم و تربیت مادی حقائق کا شعور تیز کرنے اور دنیوی لذّائذ سے متلذذ ہونے کے بجائے تخیل پرستی، ذات گزینی، مثالیت پسندی اور فقیری کے جذبات کو اشتعال دینے کے لیے کافی تھی۔

میر نے اس قسم کی تعلیم سے اپنی فطری رغبت کا اظہار کیا۔ اور آہستہ آہستہ اسی رنگ میں رنگ گئے۔ اتفاق سے اُن کی زندگی کے حالات بھی اُن کے اندر جاہ پرستی، دنیاداری اور مادی میلانات کو ہوا دینے کے بجائے اُن کے قناعت پسندانہ اور خود مستانہ رجحان کو تیز تر کرتے رہے، زندگی کی ہر ناکامی انہیں زیادہ سے زیادہ دَروں بینی کی طرف مایل کرتی گئی، یہ گویا متصوفانہ میلان کی نفسیاتی تعبیر ہے، یعنی صوفی خارجی جارحیت سے برگشتہ ہوکر ذات گزینی سے اپنی خود حفاظتی کا سامان کرتا ہے۔

میر کی دروں بینی اُن کے متصوفانہ تصورات کی زائیدہ ہونے کے ساتھ ساتھ اُن کے بنیادی شعری رویے سے گہری مطابقت رکھتی ہے، اور اِسے زیادہ مستحکم بناتی ہے، نظریۂ تصوف کی رُو سے حیات و کائنات کے آثار و حقائق اپنا کوئی حقیقی وجود نہیں رکھتے۔ یہ اُس ذات مطلق کے مظاہر ہیں، جو ازلی اور ابدی ہے، خود انسان کا وجود بھی بے اعتبار اور موہوم ہے، اُس کے لیے اپنی اصلیت کو پانے اور لازوال ہونے کے لیے اپنے سایہ سایہ وجود سے دستبردار ہوکر ذات مطلق میں گم ہونا لازمی ہے۔ اس مقصد کی تکمیل کے لیے صوفی کو دنیوی بندشوں سے آزاد ہوکر داخلی طور پر مجاہدہ و طلب اور جذب و سلوک کی منازل سے گذرنا ناگزیر ہے، اسی صورت میں وہ فنا فی اللہ ہوسکتا ہے یعنی حقیقت ازلی کا حصہ بن سکتا ہے، یہ وحدت الوجود کا نظریہ ہے، دوسرا نظریہ وحدت الشہود کا ہے، جسکے مبلغ اور مؤید شیخ احمد سرہندی (مجدد الف ثانی) ہیں، اس کی رو سے حقیقت ازلی اپنے بے پایاں اندرونی جوش اظہار کے نتیجے میں کائناتی مظاہر،

جن میں انسان بھی شامل ہے، میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ اس نظریے کے مطابق طبعی مظاہر حقیقت ازلی کا معروضی اظہار ہونے کے باوصف اپنا انفرادی وجود رکھتے ہیں، کیونکہ وہ بھی اُسی جوہر سے متصف ہیں۔ جو ازلی حقیقت کی پہچان ہے۔ چنانچہ انسان محض سایہ نہیں، بلکہ ایک خود مکتفی اور آزاد کائنات ہے۔ جس کا شعور صوفیانہ فکر سے ہی ممکن ہے۔ اس نظریے کی رُو سے انسان اپنی خلقی اور جبلی قوتوں کی تنظیم و ترتیب سے الوہی قوتوں کا مالک ہو سکتا ہے، اقبال کے یہاں تصوف کے اسی نظریے کا اظہار ملتا ہے، جبکہ غالب وحدت الوجود کے نظریئے کے حامی رہے۔ میر کے یہاں بھی مجموعی طور پر اسی نظریئے کا اظہار ملتا ہے، وہ انسان کی فنا انجامی، بے چارگی اور بے اعتباری کو شدت سے محسوس کرتے ہیں، یہ مسلّمہ ہے کہ صوفی شعراء خواہ اُن کا مسلک کچھ بھی رہا ہو، حقیقی زندگی کی بے بضاعتی اور بے معنویت کو محسوس کرکے، اپنے داخلی وجود کی تلاش میں منہمک رہے ہیں، میر کے یہاں بھی یہ رجحان پوری قوت سے موجود ہے، وہ فکری سطح پر اپنے مادّی وجود سے برگشتہ ہو کر زیادہ سے زیادہ باطنی وجود کی آگہی پیدا کرنے کی طرف متوجہ رہے ہیں اور شعری اعتبار سے انہیں یہ فائدہ ملا کہ وہ زیادہ سے زیادہ داخلیت کی طرف مائل ہوتے۔ غور سے دیکھئے تو متصوفانہ رجحان تخلیقی عمل سے اِن معنوں میں گہری مطابقت رکھتا ہے کہ موخر الذکر بھی بالآخر ذات گزینی پر ہی منتج ہوتا ہے۔

میر کی زندگی کا ایک اہم اور نتیجہ خیز واقعہ اُن کی ناکامیٔ عشق ہے۔ تذکرۂ بہار بے خزاں میں درج ہے کہ اُن کو اپنے رشتے کی ایک پری تمثال لڑکی سے

دریردہ عشق تھا۔ جو ناکامی پر ختم ہوا۔ حالیہ برسوں کی تحقیق نے اس واقعے کی صحت کے بارے میں شکوک پیدا کئے ہیں تاہم اِس کی صحّت یا عدمِ صحّت سے قطع نظر یہ حقیقت، جیساکہ اُن کی غزلوں اور مثنویوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے، اپنی جگہ مسلّم ہے کہ وہ عشق کے تجربے سے گذرے ہیں۔ اور وہ تمام عمر آتشِ عشق سے "کانپ کانپ جلتے رہے"[1]۔ وہ عشق کرنے کی بے پایاں قوتوں کے مالک ہیں۔ ان کے یہاں حسنِ نسوانی کی دل کشیوں سے شیفتگی، قربِ بدن کی خواہش اور کربِ انتظار کی دل گداز حالتوں کے متواتر اظہار سے اُن کے عشقیہ تجربوں کی صداقت کا ثبوت فراہم ہوتا ہے، انہوں نے عشق کی مُصیبت اٹھائی ہے، اور ایسی مصیبت اٹھانے کو "کارکارگزاراں" قرار دیا ہے[2]، انہوں نے دل کے جانے کو ایک "عجب سانحہ" کہا ہے۔

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

عشق کا تجربہ اُن کی شعری زندگی میں اس لیے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ کیونکہ اس سے انہوں نے زندگی اور شاعری کے بارے میں ایک مخصوص رویے کی

---

[1]۔ استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں　　عشق نے آگ یہ لگائی ہے

[2]۔ عشق کے میداں داروں میں مرنے کا ہے وصف بہت
یعنی مصیبت ایسی اٹھانا کارِ کارگزاراں ہے

تشکیل میں مدد لی ہے، یہ رویہ عشق کو زندگی کی ایک اہم، سنجیدہ اور بنیادی سچائی قرار دیتا ہے، یہ وقتی لذت اور جنسی ابتذال کی پست سطح سے بلند ہوکر روحانی رفعت، جذباتی گداز اور فکری تب و تاب کا باعث بنتا ہے۔ عشق کا ایسا شخصی، محسوساتی اور فلسفیانہ تصوّر لامحالہ داخلیت پسندی کے رجحان کو فروغ دیتا ہے، میر کے حق میں بھی ایسا ہی ہوا۔ عشق ان کے لیے خارجی دنیا سے برگشتگی اور اپنے داخلی وجود کی طرف مراجعت، بالخصوص تخیل کی خلوت گزینی کے غالب رجحان کی تقویت کا سبب بن گیا۔ انہوں نے تخیلی دنیا میں نہ صرف یہ کہ سماجی زندگی کی عشق دشمنانہ سرگرمیوں کو مسترد کرکے پوری ذہنی آزادی کے ساتھ پریس تمثالوں سے اپنی جذباتی اور قلبی وابستگی کا اظہار کیا۔ اور ساتھ ہی اپنی دبی ہوئی خواہشوں کو ارتفاعی صورت دے دی۔ بلکہ تجربات عشق کو کائناتی حقائق کے تناظر میں دیکھ کر ان کے آفاقی پہلوؤں کا درک حاصل کیا۔ اور اپنے شعری وجود کو مالا مال کیا۔

میر کے تخیلی وجود کی تشکیل میں بعض شعوری اور خارجی عوامل کا جایزہ لینے کے ساتھ ہی اُن کے لاشعوری تہیجات کی کارگزاری کو بھی مدنظر رکھنا ہوگا۔ یہ نفسیاتی حقیقت آشکار ہو چکی ہے کہ انسان خاص کر فنکار کی ذہنی سرگرمی صرف شعوری قوت ہی کی مرہون نہیں، بلکہ یہ غیر محسوس طریقے سے تحت الشعوری اور لاشعوری قوتوں سے بھی اخذ و استفادہ کرتی ہے، اس لیے شعری تجارب کا شعوری زندگی سے لاتعلقی اور لاشعوری سرچشموں سے نمود کا عمل ان کے غیر حقیقی کردار کو زیادہ ہی منظور خاطر بناتا ہے، میر کے یہاں تحت الشعوری اور لاشعوری

تجربوں کی کمی نہیں، سچ تو یہ ہے کہ اُن کے یہاں جو غیر حقیقی اور مافوق فطری فضا ملتی ہے، وہ لاشعوری تجربات کی برانگیختگی اور نمود کے لیے زیادہ موزون ہے۔ اور ان کے پے بہ پے ظہور سے میر کی شخصیت کا تخیلی کردار زیادہ فعّال باثر اور رنگا رنگ ہو گیا ہے۔ اور اُن کی شاعری میں بوقلمونی اور وسعت پیدا ہوتی ہے۔

ان تجربات میں عشق کا تجربہ اپنی لطافت، سحر کاری، اسراریت، دل گداختگی، بے تابی اور تحیر زائی کی بنا پر ان کی شاعری کی ٹھوس بنیاد فراہم کرتا ہے۔ عشق ہر زمانے میں عالمی شاعری میں ایک بنیادی تجربے کی صورت میں موجود رہا ہے، اور اس کی مختلف شکلیں ابھرتی رہی ہیں۔ کبھی اس کی مثالی حیثیت اور کبھی اس کی رُوحانی معنویت کو مقدم سمجھا گیا ہے، بڑے شعرأ مثلاً حافظ، غالب اور اقبال کے یہاں عشق علامتی اہمیت بھی اختیار کرتا ہے، چنانچہ اُن کے یہاں یہ خود شناسی، عرفان جستجو، جوش حیات اور حقیقت کا رمز بن جاتا ہے۔ اردو اور فارسی کے دورِ زوال میں جب شعر روایت زدہ ہو کے رہ گیا۔ تو تصوف کے ساتھ ساتھ عشق بھی کلیشے میں بدل گیا۔ اس نوع کی روایتی عشقیہ شاعری فارسی روایت کے تتبع میں، میر کے کئی معاصرین کے علاوہ ان کے متقدمین اور متاخرین نے بھی کی ہے، اور اپنی قوتوں کا بے دردی سے زیاں کیا ہے، ولی کے بعد مظہر جانِ جاناں، اور میر کے معاصرین میں سودا، درد اور میر سوز کے یہاں بھی عشق کے روایتی موضوعات کی بھرمار ملتی ہے، خود میر بھی روایت زدگی سے نہیں بچے ہیں، صرف عشق ہی کے معاملے

میں نہیں، بلکہ دیگر موضوعات مثلاً تصوف کے برتاؤ میں بھی، وہ کئی موقعوں پر حد درجہ روایتی رہے ہیں، اُن کے دواوین میں سینکڑوں اشعار ایسے ملتے ہیں۔ جو محض "برائے شعر گفتن" لکھے گئے ہیں، اور کوئی شعری مقصد پورا نہیں کرتے، تاہم ایسے "دفترِ بے معنیٰ" سے قطعِ نظر، اُن کے یہاں جو منتخب اشعار ملتے ہیں، وہ تجرباتِ عشق کی سچائی، شخصی تب و تاب اور واردات قلبیہ کا پتہ دیتے ہیں، یہ اشعار اُن کا سرمایۂ فن ہیں ـــ اُن کا سرمایۂ حیات، اور یہ حیرت انگیز حد تک غیر روایتی اور اصلی ہیں۔

چنانچہ عشق کی متنوع صورتیں اُن کے یہاں بہار جلوہ بن جاتی ہیں، ایک صورت خارجی زندگی میں معاشرتی تضادات کے نتیجے میں عشق کی بے حرمتی اور پامالی کے خلاف ردّ عمل کے طور پر تخیلی سطح پر اس کی تقدیس کی بحالی کی ہے۔ یہ گویا رومانی رجحان ہے، جو سنگین حقائق کو صرفِ نظر کر کے محبوب کے عدیم المثال حسن، مہکتے بدن، قربت و وصل اور پھولوں اور رنگوں کی بہتات میں ابھرتا ہے، یہ اُن کے "رنگین خیالوں" کی معجزہ کاری پر دال ہے، ملاحظہ ہو:

سرو لب جو، لالہ و گل، نسرین و سمن ہیں، شگوفہ ہے
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

اس دنیا میں موسم گل آتا ہے، تو ہوا سے رنگ ٹپکتا ہے:

ساقی ٹک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ
ٹپکا پڑے ہے رنگ چمن کا ہوا سے آج

رنگ اور خوشبو کے اس حسین اور جانفزا ماحول میں وہ محبوبہ کی قربت سے لذت

یاب ہیں اور اس کے حسن کے رنگا رنگ جلووں میں گم! وہ اس کی گل پیرہنی اور نازک بدنی ہی کا مشاہدہ نہیں کرتے، بلکہ عریاں تنی کی لطافتوں کو بھی محسوس کرتے ہیں :

مشہور چمن میں تری گل پیرہنی ہے
قرباں ترے ہر عضو پہ نازک بدنی ہے!

شب خواب کا لباس ہے عریاں تنی میں یہ
جب سوئیے تو چادر مہتاب تانیئے +

یہ اُس ناز پروردہ معشوقہ کی قربت ہے، اور اس کے زلف و عارض اور نیم باز آنکھوں کی مستیاں ہیں، جو حقیقی زندگی میں ناقابل رسائی تھی، لیکن اب جدائی کے فاصلے سمٹ گئے ہیں۔ وہ اُس کے قریب ہے، اُس نے مکھڑے سے زلفیں اٹھائی ہیں، وہ نیم باز آنکھوں سے دیکھ رہی ہے، زلف خوشبو کا پیچ کھل گیا ہے۔ اور اُسے اس کے سامنے نہانے میں حجاب نہیں :

مکھڑے سے اٹھائیں اُن نے زلفیں
جانا بھی نہ ہم گئی کدھر رات

میر اُن نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

عطر آگیں ہے باد صبح، مگر
کھل گیا پیچ زلف خوشبو کا

وہ نہانے لگا تو سایۂ زلف
بحر میں تو کہے کہ جال پڑا

عشق کے ایسے معجزہ کار لمحات ہیں معشوقہ سے جسمانی ملاپ کی خواہش تکمیل یاب ہوتی ہے:

کل تھی شب وصل اک ادا پر
اس کی، گئے ہوتے ہم تو مر رات
جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ
پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات
کرنے لگا پشت چشم نازک
سوتے سے اٹھا جو چونک کر رات
تھی صبح جو منھ کو کھول دیتا
ہر چند کہ تب تھی اک پہر رات
پر زلفوں میں منھ چھپا کے پوچھا
اب ہووے گی میرؔ کس قدر رات

اس قطعے میں معشوقہ کا کردار اردو شاعری کی روایتی محبوبہ کے کردار سے یکسر مختلف ہے روایتی محبوبہ انسانی جذبات سے عاری ہوتی ہے لیکن اس

میں ابھرنے والی ہستی غیر انسانی پیکر نہیں، وہ ایک خوبصورت عورت کی زندہ، شوخ اور طرحدار شخصیت کا احساس دلاتی ہے، اس کی دلاویزی، خودسپردگی اور کشش اسے نسوانی خوبیوں کا ایک زندہ پیکر بناتی ہے، وہ لذت قرب کی اسی طرح شیدائی ہے جس طرح اُس کا عاشق ہے، اُس کا انداز تخاطب اپنائیت اعتماد اور شوخی کو ظاہر کرتا ہے، اِس شب وصل کی ایک خاص بات اس کی خوشبو، رنگ، روشنی، لذت اور نغمگی ہے، جو میر کے حیاتی وجود کی بیداری پر دلالت کرتی ہے، چند اشعار دیکھئے، ان میں اُن کی حیاتی لذت آفرینی جو جذبۂ عشق کی پروردہ ہے کا اظہار ملتا ہے:

بال کھلے وہ شب کو شاید بستر ناز پہ سوتا تھا
آئی نسیم صبح جو ایدھر پھیلا عنبر سارا ہے

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اُس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

نازکی اُس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

ساعد میں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیئے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا

گل برگ سے ہیں نازک خوبیٔ پا تو دیکھو
کیا ہے جھمک کفک کی رنگ حنا تو دیکھو

سائے میں ہر پلک کے خوابیدہ ہے قیامت
اس فتنۂ زماں کو کوئی جگا تو دیکھو

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانئے کہ جاں ہے کہ تن ہے

کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی
پیراہن اگر پہنے تو اس پہ بھی تہہ بیٹھے

محولہ بالا اشعار میں حسن نسوانی کی نزاکتوں، لطافتوں اور دلفریبیوں کی اشاراتی اور دلآویز مرقع کاری سے میر کے جمالیاتی شعور کی گہرائی اور پاکیزگی کا پتہ چلتا ہے، وہ جسمانی سطح پر عورت کے حسن کے تقدس کو محسوس کرتے ہیں، اُن کے یہاں جنسی جذبہ جمالیاتی قدر بن جاتا ہے اور مسرت کا لازوال سرچشمہ پھوٹتا ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں میر کو واقعتاً عورت کے جسمانی حسن کو ایک خالص حسن شناس شاعر کی حیثیت سے گہرائی سے دیکھنے اور دل و جان سے چاہنے میں اوّلیت کا درجہ حاصل ہے، محمد قلی قطب شاہ کی بارہ پیاریاں اُن کی جمالیاتی حِس کو گہرے طور پر متاثر کرنے کے بجائے اُن کی جذباتیت کو انگیز کرتی ہیں، ولی عورت

کے بدنی جمال کا سامنا کرنے کی تاب نہ لاکر اُسے مثالی روپ عطا کرتے ہیں میرؔ اس کے برعکس عورت کے پورے بدن کو وارفتگی سے دیکھتے ہیں، وہ اس کے کھلے بال" پلکوں کی" قیامت سامانی" آنکھوں کی نیم خوابی" لبوں کی نازکی" ساعد سیمیں" لطف بدن" تن نازک" اور خوبیٔ پا" کو محسوس کرتے ہیں، اور اپنے حسیاتی ردعمل کا اظہار کر کے حسن، رنگ اور روشنی کی بہار دکھاتے ہیں۔

میرؔ کی حسن پرستی کا یہ روّیہ ایک حد تک اُن کی رومانیت پسندی کا پتہ دیتا ہے مگر یہ قایم بالذات نہیں، اور نہ ہی ایک مستقل کیفیت ہے بلکہ ان کی طبع رواں کی ایک موج خوش رنگ ہے جو آس پاس کی فضا کو وقتی طور پر گلنار کر کے ڈوب جاتی ہے، اور پھر اُن کی آگہی کے گہرے تاریک سائے پورے منظر نامے کو اپنی لپیٹ میں لیتے ہیں، مطلب یہ ہے کہ میرؔ خارجی حقیقت کی ہولناکی سے گھبرا کر تخیل میں جمالیاتی اور رومانی فضا کی تخلیق تو ضرور کرتے ہیں، مگر اس کے اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے، انگریزی کے رومانی شعرا نے انیسویں صدی کے سنگین خارجی حالات سے گریز کر کے خوابوں کے رنگ محلوں کی تعمیر کی، اور یوں خود تحفظیت کا سامان کیا۔ ورڈس ورتھ نے فطرت کو ذی روح قرار دیکر اس کی گلپوش آغوش میں پناہ لی، کولرج نے مافوق فطری ماحول کا رخ کیا، کیٹس نے عہد وسطیٰ کے طلسمی ماحول میں اسیر شہزادیوں کے حسن و شباب کی بازیافت کی اور شیلی انقلابی جوش میں کھو گیا، اختر شیرانی کے یہاں نادیدہ بستیوں میں مثالی محبوبہ سے رنگین عشق کا اظہار ملتا ہے، اقبال اور جوش فطرت سے قلبی وابستگی کا اظہار کرتے ہیں۔ غور سے دیکھا جائے تو ایسا رومانی روّیہ زندگی سے اپنے رشتے کا ابطال نہیں کرتا،

مگر زندگی کے گہرے شعور کا ابطال ضرور کرتا ہے، یہ فنکار کے ذہنی سفر کے ایک مقام کا پتہ تو دیتا ہے، مگر منزل کی نشاندہی نہیں کرتا، منزل رسی کے لیئے راہی کو نہ جانے کتنے ہی بھیانک دشت و سراب سے گذرنا پڑتا ہے، اور نہ جانے کتنی بار راہ کی لرزہ خیزیوں سے جاں بحق ہونے کی نوبت آتی ہے اس لیے رومانی نظریہ اپنی دلفریبی اور رنگینی کے باوصف زندگی کی وہ بصیرت پیدا کرنے میں مدد نہیں دیتا۔ جو گلزار کے بجائے دوزخ کا سامنا کراتی ہے۔ اور دوزخ کو گلزار بناتی ہے، موجودہ صدی کے شعراء کے یہاں جو وجودی فکر اور مکاشفانہ تخیل ملتا ہے، وہ رومانیت کے خوش آیند مگر سطحی تصورات کے دایرے کی شکست کر کے زندگی اور کائنات کے تاریک، خوفناک اور پیچیدہ مسایل کا احاطہ کرتا ہے، میر بھی اپنے ذہنی سفر میں کسی مقام کے پابند نہ رہے، وہ ہر مقام سے آگے، اپنے مقام کی تلاش کرتے رہے، تخیل میں نسوانی حسن کی جھلکوں کا مشاہدہ کرنے کے ساتھ ساتھ وہ خارج کے تہذیبی بحران میں قدروں کے انتشار اور درہمی کے عبرتناک مناظر کو دیکھتے رہے، مابعد الطبیعاتی سطح پر بھی اُن کو کائنات کے ازلی مسایل مثلاً خیر اور شر کے ناقابل فہم اور ناگزیر تصادم کا ادراک حاصل تھا۔ اس لیے زندگی اور اس کے متعلقات میں سے وہ کسی ایسی حقیقت یا تصور کو گلے کا ہار بنانے پر راضی نہ تھے، جو وقتی یا جھوٹی تسلی کا باعث ہو وہ تمام برہنہ حقائق کا سامنا کرتے رہے، اس لیے تخیلی سطح پر بھی ایسے ہی تجربوں سے ترجیحی طور پر طبعی مناسبت کو محسوس کرتے رہے جو اُن کے گہرے شعور سے متغائر نہ ہوں، چنانچہ اُن کے یہاں عشق کی ایک

دوسری صورت سامنے آتی ہے یہ اُن کے مکاشفانہ تخیل سے گہری مطابقت کے نتیجے میں غیر معمولی اور نادرہ کار ہو جاتی ہے' محبوبہ اب بھی حیاتی لذتوں اور جمالیاتی لطافتوں کا ایک دلفریب اور جیتا جاگتا پیکر ناز ہے' وہ اپنی نسوانی نزاکت' حسن اور کشش سے عاشق کے دل کو لبھاتی ہے اور پھر اس کے دل پر مکمل تصرف پاتی ہے' لیکن خود ناقابل تسخیر رہتی ہے اور لاتعلقی' بیزاری اور بیگانگی کے رویے کو ظاہر کرتی ہے' محبوبہ اپنے عاشق کے لیے ایک ازلی ضرورت بن جاتی ہے مگر وہ اس کے تئیں بیگانہ وشی اور بے رحمی کے رویے کو روا رکھ کر اسے قطع تعلق پر آمادہ نہیں کرتی' بلکہ اس کی آتش شوق کو بھڑکاتی ہے اور اُسے ایک المیہ کردار بناتی ہے' یہ کردار اپنے وجود کو تشنۂ تکمیل دیکھ کر نا آسودگی' خود اذیتی' کرب' وحشت اور بے کسی کے جذبات کا شکار ہوتا ہے اس موقع پر محبوبہ کی شخصیت کیٹس کی "بے رحم حسینہ" کے مماثل ہو جاتی ہے' جو اپنی کافرادائوں سے رہرووں' بادشاہوں' فوجی سرداروں اور شہزادوں کو لبھاتی ہے' انہیں جسمانی قرب کی سرشاری سے آشنا کر کے سلاتی ہے' اور جب اُن کی آنکھ کھلتی ہے تو اُس کا دور دور تک کہیں نام و نشاں نہ پا کر بقیہ عمر اس کی بے معنی تلاش میں بھٹکنے میں گذارتے ہیں۔ میر کے یہاں محبوبہ کی ایسی جھلکیاں کئی اشعار میں نظر آتی ہیں' مثلاً:

سر سے گیا ہے سایۂ لطف اُس کا دیر سے
آنکھوں ہی میں پھرے ہے مری وہ پری ہنوز

مبہوت ہو گیا ہے جہاں اک نظر کئے
جاتی نہیں اِن آنکھوں سے جادوگری ہنوز

باطل السحر دیکھ باطل تھے
تیری آنکھوں کا سحر آفت ہے

اس کی طرزِ نگاہ مت پوچھو
جی ہی جانے ہے آہ مت پوچھو

کیا بندھا ہے اس کے کوچے کا طلسم
پھر نہ آیا جو کوئی اُودھر گیا

آنکھیں برنگِ نقشِ قدم ہو گئیں سفید
پھر اور کوئی اُس کا کرے انتظار کیا

ان اشعار سے محبوبہ کی ایک ایسی امیج ابھرتی ہے جو معاشرتی زندگی سے لاتعلق ہو کر ایک مافوق فطری فضا کی زائیدہ اور پروردہ معلوم ہوتی ہے، وہ ایک ساحرہ ہے ــــ ایک پری، جسکی آنکھوں میں وہ سحر ہے جو عاشق کو مبہوت کرتا ہے اس کی طرزِ نگاہ جان لیوا ہے، وہ اس پر سایہ کرتی ہے اور پھر تمام عمر انتظار و جستجو کے کرب میں گذرتی ہے، اس کے کوچے میں جانے والا لوٹ کر نہیں آتا،

اور انتظار کرنے والے کی آنکھیں نقش قدم کی طرح سفید ہو جاتی ہیں۔ قریب ہو کے وہ ایک خونخوار ہستی بن جاتی ہے' اور اس کی رنگینیٔ عشق ہوا ہو جاتی ہے:

رنگینیٔ عشق اس کی ملے پر ہوئی تمام
صحبت نہ ہوئی تھی کسی خونخوار سے اب تک

ظاہر ہے کہ اس مرحلے پر عشق یا حسن پرستی جسمانی اور حیاتی سطح سے بلند ہو کر فکری لہروں کو متحرک کرتی ہے' اور اس کی علامتی معنویت واضح ہوتی ہے' یعنی عشق ایک ایسی اندرونی تلاش QUEST کا رمز بن جاتا ہے' جو انسان کا مقدر ہے' ایک ایسی تلاش جس کا حاصل لاحاصلی کے سوا اور کچھ نہیں' یا خود ناآیت پر ختم ہوتی ہے' انسان کی فطرت میں جستجو اور تجسس ایک ازلی تجربہ ہے' وہ اس کا عملی اظہار کرنے پر مجبور ہے' وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ یہ جستجو اسے نامعلوم "خطرگاہوں" کی طرف لے جا رہی ہے' اور اس کا مقدر مکمل تباہی ہے' لیکن وہ اس سے باز نہیں آتا' وہ گویا دیدہ دانستہ اس خطرناک راہ میں قدم رکھتا ہے:

تھی مسلک الفت کی مشہور خطرناکی
میں دیدہ و دانستہ کس راہ میں پا رکھا

اس راہ میں چلنے کا مطلب ہے ہر قدم پر فریادی ہونا[1]' اور شکستہ پا ہونا[2]' اور بالآخر

---

[1] اس دشت میں اے رہرواں ہر قدم اوپر — مانند جرس نالہ و فریاد کرو گے

[2] دوڑے بہت ولیکن مطلب کو کون پہنچا
آئندہ تو بھی ہم سا ہو کر شکستہ پا رہ

اپنے سر سے گذرنا[1]، لیکن یہ عشق پیشگاں کہاں کے لوگ ہیں، جو سہل جی سے ہاتھ اٹھاتے ہیں:

کیا سہل جی سے ہاتھ اٹھا بیٹھتے ہیں ہائے
یہ عشق پیشگاں ہیں الٰہی کہاں کے لوگ

عاشقی بلائے ناگہانی ہے اور آوارگان عشق کا مقدر یہ ہے کہ وہ مشت غبار بن کر بکھر جائیں:

عاشقی جی ہی لے گئی آخر
یہ بلا کوئی ناگہانی ہے

آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشت غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

عاشقی کا یہ دہشت ناک تصور کہ وہ بلائے ناگہانی ہے اور جان لے لیتی ہے عشق کے روایتی اور فرسودہ تصور، جس کی رو سے معشوقہ کی سنگدلی ظاہر ہوتی ہے، سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ میر روایت کا گہرا شعور رکھنے کے باوجود روایت پرست نہ تھے، انہوں نے شخصی سطح پر زندگی کے دیگر تجربات کی طرح عشق کے تجربے کو بھی محسوس کیا، چونکہ زندگی اور اس کے متعلقات و کوائف کے

---

[1] گذر سر سے تب عشق کی راہ چل
کہ ہر گام یاں اک خطر گاہ ہے

بارے میں اُن کا رویہ حکیمانہ تھا۔ اس لیے جذباتیت کے دلدل میں گرفتار ہونے کے بجائے وہ جذباتی واردات کا فکری سطح پر احتساب کرتے رہے عشق بھی اسی ذیل میں آتا ہے، یہ محض جذباتی یا حسّیاتی کیفیات تک محدود نہیں رہتا بلکہ زندگی کے گہرے اور بحرانی شعور سے مربوط ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ معشوقہ زندگی کی علامت بن جاتی ہے، زندگی جو ایک ایسی ساحرہ ہے، جو انسان کو بے پناہ کشش سے اپنی باہنوں میں جذب کرتی ہے، اور اسے موت سے ہم کنار کرتی ہے:

جی بچنے کی طرح نظر آتی نہیں کوئی
کرتے ہیں مرے خون پہ اصرار بے طرح

میر کے یہاں جذبۂ عشق غم پسندی کی صورت بھی اختیار کرتا ہے، اس غم پسندی کا تجزیہ کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کی شخصیت غیر معمولی جبلی اور جنسی قوتوں سے بہرہ ور رہی ہے، لیکن وہ ان کے فطری اظہار پر قادر نہ تھے، وہ ایک حد درجہ روایتی ماحول کے پروردہ تھے، متصوفانہ روایات نے نفس کشی کو تہذیبی قدر کا درجہ عطا کیا تھا۔ اس ماحول میں تہذیبی، معاشرتی اور اخلاقی حد بندیوں کے باعث آزادی سے جنسی جذبات کی تسکین ممکن نہ تھی، عورت پردے میں تھی، اور اُس سے ملنے جلنے کے امکانات محدود تھے۔ لامحالہ اُن کی جبلی خواہشیں شکست خوردہ ہو کر تحت الاشعور میں جمع ہوتی رہیں اور اظہار و تکمیل کے راستے تلاش کرنے کی جدوجہد کرتی رہیں، میر کی جبلی قوتوں اور جنسی میلانات کی شدت کا اندازہ ان کی شاعری میں عشقیہ تجربات کے تنوع اور کثرت سے

لگایا جاسکتا ہے، علاوہ ازیں، اُن کی جنسی جبلت کی بیداری کا ثبوت وہ اشعار بھی فراہم کرتے ہیں، جن میں امرد پرستی کا بے محابا اظہار کیا گیا ہے، اُن کے یہاں خوبصورت "لونڈوں" سے جنسی ملاپ کی خواہش کا اظہار اتنے تواتر سے اور نسب نامے کے ساتھ ملتا ہے کہ لگتا ہے کہ دلی کا کوئی حسین لڑکا اُن کی نظروں کی زد سے بچ نہیں سکا ہے، امرد پرستی کے اس رویے کو میر کے عہد کے تہذیبی زوال اور اخلاقی گراوٹ سے بھی منسلک کیا جاسکتا ہے۔ اسے محض ایک روایتی موضوع کے طور پر برتنے سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے، جسکی کوئی شعری اہمیت نہیں، تاہم اس سے میر کی جنسی کجروی پر بھی روشنی ضرور پڑتی ہے اور اُن کے نفسیاتی اور جنسی وجود کی الجھنوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

جبلی خواہش کا اظہار اُن کے یہاں اپنی فطری صورت میں "خواب" اور "خیال بوس" کی صورت میں بھی ملتا ہے، جس کا اظہار تواتر سے کیا گیا ہے، غالب کے یہاں بھی اس کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، مثلاً

بخوابم مے رسد بندِ قبا واکردہ از مستی
ندانم شوق من بر وے چہ افسوں خواندہ است امشب

شب نظارہ پرور تھا خواب میں خیال اُسکا
صبح موجۂ گل کو نقش بوریا پایا

ساقیا نے ایک ہی ساغر ہیں سب کو دے کہ آج

آرزوئے بوسۂ لب ہائے میگوں ہے مجھے

شوقم جریدہ رقم آرزوئے بوس
ذوقم قلمرو ہوس مژدۂ کنار

میرؔ کہتے ہیں:

مدت میں وہ ہوا شب ہم بستر آکے میرا
خوابیدہ طالعوں نے اک خواب سا دکھایا

اس کنج لب پہ چپکے ہوئے منھ کو رکھ کے ہم
دلچسپ اس مقام میں حرف و کلام کیا

ہوں داغ نازکی کہ کیا تھا خیال بوس
گلبرگ سا وہ ہونٹھ جو تھا نیلگوں ہوا

دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخلیقی حسیت کی تشدید کے تحت جنسی خواہش بھی تنگ دایروں سے نکل کر ایک کائناتی تجربہ بن جاتی ہے یہاں تک کہ فطرت کے مظاہر یعنی موج و دریا بھی بوس و کنار کی پابندی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اٹھتی ہے موج ہر یک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کی بوس و کنار خواہش

اس طرح جنسی جذبہ اُن کے یہاں فکری احتساب سے گذرتا ہے اور ارتفاعی صورت میں پوری شخصیت کو رنگوں سے منور کرتا ہے، کبھی یہ جذبہ انہیں تحیر پرستی اور خود رفتگی کی کیفیات سے آشنا کرتا ہے اور کبھی پورے وجود کو آتش فروزاں بناتا ہے، کبھی یہ حسن محبوب کا نورِ مہتاب بن کر بکھر جاتا ہے اور کبھی عجب سانحہ بن کر رہ جاتا ہے:

حیرت حسنِ یار سے چپ ہوں
سب سے حرف و کلام ہے موقوف

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

پہنچی شاید جگر تک آتش عشق
اشک ہیں سب شرار کی مانند

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

منہ کھلے اس کے چاندنی چھٹکی
دوستو سیر ماہتاب کرو

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ عشق اُن کے لیے ایک غیر معمولی تخلیقی محرک بن جاتا ہے اور اُن کی شخصیت کی رگ و پے میں تحلیل شدہ اثرات ایک نئی شکل میں ڈھلنے پر اصرار کرتے ہیں، چنانچہ ان کی عشقیہ شاعری تب و تاب، اضطراب، بے زاری، بے دلی، خفگی، بے خوابی، حیرت، خوف اور گریہ و بکا کی رنگا رنگ کیفیات کا آئینہ خانہ بن جاتی ہے، کہتے ہیں:

حسرتِ وصل، اندوہ جدائی، خواہش، کاوش، ذوق و شوق
یوں تو چلا ہوں اکیلا لیکن ساتھ چلا ہے کیا کیا کچھ

یہ یک نفری قافلہ رنگ و بو اور درد و کاوش کا کارواں بن جاتا ہے اور زندگی کی معنویت اور مالداری کی علامت بن جاتا ہے۔

عشق کے تب و تاب نے اُن کی ذات کو گداز کیا ہے، اُن کے متعدد اشعار میں اُن کے قلبِ گداختہ کی تصویر دیکھی جا سکتی ہے، انتہائی رقیق القلبی کے باوجود لہجے میں تمکنت کو برقرار رکھنا ایک بڑے فنکار ہی کا کام ہے، اس سے اُس کا دل گُردہ ظاہر ہوتا ہے، یہ ضرور ہے کہ اکثر مواقع پر انہوں نے جذباتیت کے ہاتھوں شکست کھائی ہے اور ان کے بہت سے اشعار ذاتی نوحہ بن کر رہ گئے ہیں، لیکن جن اشعار میں خود ضبطی یا "پاسِ ناموسِ عشق"[1] نے پلکوں کی اوٹ میں آنسوؤں کو روکا ہے، وہ قاری کے دل میں اتر جاتے ہیں:

---

[1] پاس ناموس عشق تھا ورنہ — کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

غزلتی میر جوں صبا اس بِن
خاک بر سر ہے دربدر ہے اب

بے دماغی، بے قراری، بےکسی، بے طاقتی
کیا جئے وہ جس کے جی کو روگ یہ اکثر رہیں

جب نام ترا لیجئے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

فراق آنکھ لگنے کی جا ہی نہیں
پلک سے پلک آشنا ہی نہیں

یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بےکسی و تنہائی

یہ اُن کے ذہن کا تہذیبی اور احتسابی عمل ہی ہے جس سے ان کی عاشقی کا افسانہ افسوں کا درجہ حاصل کرتا ہے:

میر اُن نے سرگذشت سنی ساری رات کو
افسانہ عاشقی کا ہمارے فسوں ہوا

خود ضبطی کے اس رویے کا اظہار ذیل کے اشعار میں ملاحظہ کیجیے:

اس گریۂ خونیں کا ہو ضبط تو بہتر ہے
اچھا نہیں چہرے پر لوہو کا بہل جانا

دور بیٹھا غبار میرؔ اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میرؔ نہایت پاس عزت داراں ہے

میرؔ کی شاعری میں عاشق کا کردار معشوقہ کی نسبت زیادہ حاوی، فعّال، ہمہ گیر اور رسا ہے، محبوبہ کا تعلق صنفِ نازک سے ہے، جو حسن و جمال میں یکتا ہے، جس کی صفائے تن گیسوئے شب، قدِ بالا، یاقوت لبی اور غنچہ دہنی اس کے مثالی حسن پر دال ہے، یہ ایک ایسی عورت ہے، جو اپنے حسن و شباب کی کافر ادائیوں سے آشنا ہے، اس لیے مغرور ہے اور ستم گر ہے، لیکن کبھی کبھی اپنے بدن کے تقاضوں سے مجبور ہو کر عاشق کے گھر آتی ہے، اور وصل کی لذتوں سے سرشار ہوتی ہے ایسے لمحوں میں اس کی شوخی، طرحداری اور نسوانیت نکھر اٹھتی ہے، لیکن وصل کے لمحے چشم زدن میں گذرتے ہیں، اور پھر جدائی کی طویل رات سحر نا آشنا رہتی ہے، محبوبہ کے جذباتی رویوں میں ثبات نہیں، اس کی آنکھیں پھر جاتی ہیں، اور عاشق کو جدائی کے کرب اور دکھ سے ہمکنار کرتی ہے، وہ سودائے جستجو

میں مبتلا ہو جاتا ہے، جو اس کی تباہی کا باعث بنتا ہے۔ محبوبہ کی شخصیت کی یہ چند جھلکیاں بجلیوں کی طرح کوند جاتی ہیں، لمحے روشن ہوتے ہیں، اور پھر اندھیرا چھا جاتا ہے، لیکن عاشق پوری شاعری میں واحد متکلم کی صورت میں ہمہ وقت اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے، اور گوناگوں عشقیہ واردات کا اظہار کرتا ہے، وہ جذبۂ عشق سے "پریشانی خاطر"[1] سے دوچار ہوتا ہے، جدائی کی نہ ختم ہونے والی شب[2] سے گذرتا ہے۔ اس کے دل میں کبھی آتش غم[3] بھڑکتی ہے، کبھی وہ آہوں کے شعلے[4] بلند کرتا ہے۔ کبھی مانند ابر[5] روتا ہے، کبھی نالہ کناں ہو جاتا[6] ہے۔

۱۔ کیا میں بھی پریشانیٔ خاطر کے قریں تھا
آنکھیں تو کہیں تھیں، دل غم دیدہ کہیں تھا

۲۔ وصل کے دن کی آرزو ہی رہی   شب نہ آخر ہوئی جدائی کی

۳۔ بھڑکے ہے آتشِ غم منظور ہے جو تجھ کو
جلنے کا عاشقوں کے آ دیکھ اُب تماشا

۴۔ آہوں کے شعلے جس جا اُٹھتے تھے میرؔ سے شب
واں جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا

۵۔ روتا ہوں یوں کہ برسے ہے مدت سے جیسے مینھ
جوں ابر میرے دل پہ غم عشق چھا گیا

۶۔ ہنگامہ گرم کن جو دل ناصبور تھا
پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

کبھی وہ محبوبہ کی گلی میں خاک نشیں ہوتا ہے[1] کبھی جوش وحشت میں صحرا گرد ہوجاتا ہے[2] کبھی انتظار میں بینائی سے محروم ہو جاتا ہے[3] کبھی دیوانگی کی شورشیں دکھاتا ہے اور پابند سلاسل ہو جاتا ہے[4] کبھی مر مر کے زندگانی کرتا ہے[5] اور کبھی ہمدردوں کے ہجوم میں بیماری دل کے ہاتھوں جاں بلب نظر آتا ہے[6] اور کبھی معشوقہ سے راز و نیاز کے عالم میں محو کلام ہوتا ہے[7]۔

اردو شاعری کے تاریخی پس منظر میں دیکھا جائے تو عاشق کی اِن یا اِسی نوع کی دیگر کیفیات میں جارت کا کوئی پہلو نظر نہیں آتا۔ شعرائ نے بالعموم اسطرح کی عامتہ الورود عاشقانہ کیفیات کا اظہار کیا ہے اور یہ اتنی روایتی اور غیر اصلی

---

[1] ہوں رہگذر میں تیرے ہر نقش پا ہے شاہد
اڑتی ہے خاک میری باد صبا ہے شاہد

[2] وحشی مزاج از بس مانوس بادیہ ہیں — اب کے جنوں میں جنگل اپنا ہوا ہے گھر سا

[3] آنکھیں برنگ نقش قدم ہوگئیں سفید
اب کوئی اور اس کا کرے انتظار کیا

[4] دیوانگی کی شورشیں دکھلائیں گے بلبل
آتی ہے بہار اب ہمیں زنجیر کرینگے

[5] کیا کروں شرح خستہ جانی کی — ہم نے مر مر کے زندگانی کی

[6] الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

[7] سرمہ آلودہ مت رکھا کر چشم — دیکھ اِس وضع سے خفا ہیں ہم

ہوکر رہ گئی ہیں کہ ان پر توجہ کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی چہ جائیکہ
اِن کو تنقیدی مطالعے کا موضوع بنایا جائے' لیکن میرؔ کے یہاں عاشق کا کردار
اور اس کی جملہ کیفیات یہاں تک کہ اس کی حرکات وسکنات بھی غیر معمولی
اہمیت اور ندرت حاصل کرتی ہیں' اس لیے کہ یہ عمومی نوعیت کی نہیں ہیں'
یہ ان کے تخلیقی سحر سے برآمد ہونے کی بنا پر اپنی انفرادیت اور انوکھے پن کا
احساس دلاتی ہیں' اور ہمارے لیے مرکز توجہ بن جاتی ہیں' ان کی شاعری میں
ابھرنے والا عاشق داستانوں کا اسراری کردار ہے' جو ہمیں نادیدہ جہانوں کی
سیاحت میں شریک کرتا ہے' یہ میر کی نمائندگی کرنے کے باوجود اُن سے الگ
بھی ہے۔ اور اپنی مملکت میں ایک جادوگر کی طرح گھومتا ہے اور حیرت انگیز
کارنامے انجام دیتا ہے' یہ اپنی چال ڈھال' رفتار' گفتار' عقاید' تصورات' لباس
اور شکل وصورت کی انفرادیت کے ساتھ نمودار ہوتا ہے' اور اپنے ہونے کا
احساس دلاتا ہے' اس کی ہر حرکت' ہر قدم' ہر بات فوق فطری ہونے کے باوجود'
اپنی اثر انگیزی سے تمام شکوک کا ازالہ کرتی ہے' اور قاری اس کے ساتھ جینے اور
مرنے کے عمل سے گزرنے پر آمادہ ہوتا ہے۔

میر کی شاعری کا یہ شعری کردار بالعموم واحد متکلم یعنی "میں" کی صورت میں
ہوتا ہے' یہ "میں" پوری شعری فضا میں ایک زندہ' متحرک اور دیدنی روح کی طرح
جاری وساری رہتا ہے' اور نت نئے اور نادر تجربوں کو جنم دیتا ہے' واحد متکلم
کی حاوی موجودگی کا ایسا احساس خاص طور پر اردو میں صنف غزل اور انگریزی
میں لیرک میں ہوتا ہے' غزل اور لیرک داخلی شاعری کی معروف اصناف ہیں'

داخلی شاعری میں شاعر بقول ایلیٹ "خود سے بات کرتا ہے" اس لیے اس کا "میں" اس کی ذات سے پیوست ہوتا ہے لیکن ڈرامائی شاعری یا ڈرامے میں جو آوازیں ابھرتی ہیں، وہ بقول ایلیٹ "دوسری اور تیسری آوازیں" کہلائی جا سکتی ہیں "دوسری آواز اس شاعر کی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے، خواہ سامعین تعداد میں زیادہ ہوں یا کم، تیسری آواز اس شاعر کی ہے جب وہ شعر میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے[1]"۔ ظاہر ہے پہلی آواز ایک طرح کی داخلی خود کلامی ہے، جو شعری کردار اپنے آپ سے روا رکھتا ہے، اپنے آپ کو مخاطب کرتے ہوئے وہ دراصل ہم سبھوں سے مخاطب ہوتا ہے، اس کا لہجہ رازدارانہ، مدھم، سرگوشیانہ اور ذاتی ہوتا ہے، یہ لہجہ اپنی فسوں کاری سے قاری کو فوراً اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، غزل میں عام طور پر ایسا ہی لہجہ ملتا ہے، میر اور غالب کے یہاں کم و بیش ایسا ہی لہجہ موجود ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہر شاعر کے یہاں شعری کردار ایک ہی لہجہ روا رکھتا ہے، یہ ممکن بھی نہیں اس لیے کہ ہر شاعر کے یہاں فکری میلان، ذہنی رویے اور داخلی ردعمل کی نوعیت میں شخصی اختلاف کے بموجب لہجے میں تفاوت کا ہونا لازمی ہے، یہی وجہ ہے کہ اقبال کے شعری کردار کا لہجہ صنف غزل میں بھی بلند آہنگی کی طرف مائل ہے۔ اس میں وقار ہے، اور یہ مجموعی طور پر "دوسری آواز" میں منتقل ہو جاتا ہے، اسی طرح غالب کے مقابلے میں میر کے شعری کردار کے لہجے میں حرف زیر لبی کا شائستہ

---

[1] ۔ شاعری کی تین آوازیں (ایلیٹ کے مضامین) مترجم جمیل جالبی ص ۵۰

اور مدھم انداز، جیسے داخلی لہجہ کہا جاسکتا ہے، موجود ہے، لیکن یہ لہجہ بھی یک رنگی یا یکسانیت کا شکار نہیں، اس میں جذبے کی نازک تھرتھراہٹوں کے ساتھ لمعہ پاش ارتعاشات ابھرتے ہیں، جو ہفت رنگی کا احساس دلاتے ہیں:

آنکھیں پتھرائیں، چھاتی پتھر ہے
وہ ہی جانے جو انتظار کرے

چرخ پر اپنا مدار دیکھئے کب تک رہے
ایسی طرح روزگار دیکھئے کب تک رہے

ہم کبھو غم سے آہ کرتے ہیں
آسماں تک سیاہ کرتے ہیں

کوئی ناامیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے

میر تغیر حال پر مت جا
اتفاقات ہیں زمانے کے

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

کبھی کبھی شورشِ دل کے ہاتھوں مجبور ہو کر اُن کے لہجے میں قدرے تیزی آجاتی ہے، اور "دوسری آواز" اُبھرتی ہے:

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

اٹھا جو باغ سے میں بے دماغ تو نہ پھرا
ہزار مرغ گلستاں مجھے پکارے ہے

جب غبار اپنے دل کا نکلے ہے
دیر رہتی ہے آندھی کی سی دھوم

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

لہجے کی یہ تبدیلیاں شعری کردار کی داخلی کیفیات کی بوقلمونی اور اتار چڑھاؤ کو ظاہر تو کرتی ہیں مگر بنیادی طور پر اس کا مزاج اور ذہن ایک تخلیق کار ہی کا رہتا ہے، جو خلوتی رازِ نہاں ہے، اور شوقِ اظہار کے ہاتھوں مجبور ہو کر "پردے سے باہر" آگیا ہے:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتیٔ رازِ نہاں ہوں

جیسا کہ اقبال نے بھی کہا ہے:

تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

میرؔ اپنے شعری کردار کا تعارف خود کراتے ہیں:

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں
جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں
دیکھا ہے مجھے جن نے سو دیوانہ ہے میرا
میں باعثِ آشفتگیٔ طبعِ جہاں ہوں

یہ کردار ایک داخلی اور متحرک قوت بن کر سامنے آتا ہے۔ اور ایک جبلی وجود بن جاتا ہے جو زندگی کی ازلی اور سرکش توانائیوں کا حامل ہے، لیکن جو بعض فطری اصولوں کی جبریت مثلاً زوال کا پابند ہے، جو آزادانہ اظہار پر اصرار کرنے کے باوجود تہذیبی اور سماجی روایات کا سرگشتہ بھی ہے، نتیجے میں نامرادی کا شکار ہوتا ہے، نامرادی یا افسردگی کی اس فطری کیفیت کی بنا پر میرؔ کو یاس پسند یا قنوطی شاعر قرار دینا درست نہیں، یاسیت ان کا مستقل ذہنی رجحان نہیں ہے، نہ ہی یہ زندگی کے مثبت پہلوؤں کی نفی کرتا ہے۔

میرؔ کی "موجِ صد رنگ" ہے محرومی کے جذبات سے گذرنے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ مسرت مجاہدہ یا جستجو سے دست کش ہو گئے ہیں' وہ حرکت اور رنگ دو کو بھی زندگی کے عملی اور طبعی مظاہر گردانتے ہیں' اس لیے کہ اُن کے یہاں زندگی کی یک رنگی کا نہیں' بلکہ اس کی جامعیت کا احساس ملتا ہے' وہ "قیدِ مقام" کے قائل نہیں' شکستہ پائی اُن کے لیے مانع سفر نہیں ہوتی۔ اُن کی سرشت میں آوارگی ہے' اور وہ خاک ہو کے بھی آوارگی سے باز نہیں آتے' اس خاصیت طبع کا انہوں نے "گردِ باد" کے رمز میں بار بار اظہار کیا ہے' وہ گردِ باد کی طرح ایک متحرک قوت بن جاتے ہیں' اور آس پاس کی اشیاء کو اپنی پیٹ میں لا کر اپنے ساتھ بہا لے جاتے ہیں:

خاطر بادیہ میں دیر سے جاوے گی کہیں
خاک مانند بگولے کے اڑائی اسکی

تخیلی دنیا میں ابھرنے والی یہ حرکی شخصیت زندگی کی معنویت سے مالا مال ہے' یہ زندگی کی بصیرت اور زندگی کرنے کا شعور عطا کرتی ہے' اپنی فوق فطری دنیا میں لرزہ خیز موانعات کا سامنا کرتے' اور پھر ضبط و تحمل' جراًت' ایثار دردمندی اور اخلاص کے اوصاف ذاتی کا مظاہرہ کرنے سے وہ انسانی قدروں کے تحفظ کی جو ضمانت فراہم کرتی ہے' وہ اخلاقیات کے معلموں کی سمجھ سے بالاتر ہے یہ کردار اپنے شعری سفر میں جن کڑی آزمائشوں سے گذرتا ہے' اُن کے اثرات اس کی روح پر نقش ہو جاتے ہیں' وہ بلاشبہ انسان دوستی' محبت' جانثاری اور شہادت جیسے تصورات کی آبیاری کرتا ہے اور زمین سے اپنی پیوستگی کا احساس

دلاتا ہے،

میر کا یہ کہنا کہ وہ "طبعِ رواں" ہیں اور اُن کی "موجِ صد رنگ" ہے انکی شاعری کے متنوع رنگوں سے پایۂ ثبوت کو پہنچتا ہے۔ ان کی روانیٔ طبع صرف اُن کی قادر الکلامی کی نہیں بلکہ اُن کے ذہنی شاعر ہونے کا اشاریہ بن جاتی ہے وہ موضوعی شاعر نہیں ہیں، حالانکہ انہوں نے سینکڑوں اشعار میں بعض مروجہ موضوعات مثلاً بے ثباتی، ہجر و وصال، یاد رفتگاں، فتنۂ شر وغیرہ استعمال کیے ہیں لیکن عام طور پر ایسے اشعار شعری اعجاز سے عاری ہو کر ذہنی مشق کی مثال پیش کرتے ہیں۔ کسی طے شدہ موضوع پر شعر لکھنا شعر سازی کے میکانکی اور مصنوعی عمل کو ظاہر کرتا ہے، اِس سے کلام منظوم کے انبار تو لگ سکتے ہیں لیکن ایک اچھا شعر خلق نہیں ہو سکتا۔ غالب نے "آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں" کہکر اس عمل کی بجا طور پر تکذیب کی ہے۔ شاعر پر جب تخلیقی محویت طاری ہوتی ہے تو وہ دنیوی علائق و ترغیبات سے کنارہ کش ہو کر اپنے تخیلی وجود کی آزادی، بے کرانی اور خود مختاری کو محسوس کرتا ہے اور پھر محویت اور خود رفتگی کے عالم میں شعوری حد بندیوں کو جھٹلا کر غیر متوقع طور پر نازل ہونے والے اور شکل پذیر ہونے والے نادیدہ تجربات سے متصادم ہوتا ہے یہ تجربے اپنی تازگی، ندرت اور اسراریت سے شاعر کو حیرت زدہ کرتے ہیں، وہ یہ کہنے میں حق بجانب ہوتا ہے کہ یہ تجربے اُس پر القاء ہوتے ہیں، کیونکہ یہ کسی شعوری منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں ہوتے، ہر بڑے تخلیق کار کے یہاں شعری تجربے کی شناخت اور پیکری تشکیل کا کم و بیش ایسا ہی عمل ملتا ہے اِس کے علی الرغم جو شعراء

پہلے سے سوچے گئے موضوعات کو نظماتے ہیں، وہ ذہنی ورزش تو کرتے ہیں، شعر نہیں کہتے، چنانچہ کرب جدائی لذت وصل، ملکی فسادات، جنگ، پنج سالہ پلان، بیوگی، بڑھتی آبادی یا قومی یک جہتی جیسے موضوعات پر طبع آزمائی کرنے والا شخص ناظم تو ہو سکتا ہے، شاعر نہیں ہو سکتا، احسان دانش نے مزدور کی بے بسی، بھوک اور تنگ دستی پر درجنوں نظمیں لکھی ہیں، وہ اس کی افلاس زدہ زندگی کی آئینہ داری تو کرتی ہیں، تخلیق شعر کا فریضہ ادا نہیں کرتیں۔

میر کے ایسے اشعار جو غیب سے برآمد ہوتے ہیں۔ یکسر غیر موضوعی ہیں یہ کسی منصوبہ بندی یا شعوری کاوش کے پابند یا محتاج نہیں، یہ تجربات سے متشکل ہوتے ہیں ـــــ ایسے تجربات جو شعوری طور پر سوچے نہیں گئے ہیں۔ بلکہ تخیل کی سایہ گوں فضا میں بجلی کی طرح کوندتے ہیں اور احساس کی سطح پر اپنے تابندہ نقوش چھوڑتے ہیں، اپنے تمام تر تخیلی کردار کے باوجود یہ زندگی کی معنویت سے مالا مال ہیں، یہ کثیر الجہت ہیں، ان کی کثیر الجہتی انہیں موضوعی نہیں، بلکہ تجرباتی بناتی ہے، چند اشعار درج ذیل ہیں، جو تمام تر تخیلی وجود رکھتے ہیں، یہ کائناتی سطح پر خیر و شر کی ازلی آویزش سے انسانی تباہی کا شناخت نامہ بھی بن جاتے ہیں، اور ساتھ ہی ان کے عصر کے آشوب کا پتہ بھی دیتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:

کیا پتنگے کو شمع روتے میر
اس کی شب کو بھی ہے سحر درپیش

———

ہیں مکان و سرا و جا خالی
یار سب کوچ کر گئے شاید

—

مجلسوں کی مجلسیں سب برہم ہوئیں
لوگ دے پل مارتے کیدھر گئے

—

یا قافلہ در قافلہ ان رستوں میں تھے لوگ
یا ایسے گئے یاں سے کہ پھر کھوج نہ پایا

—

لگی ہیں ہزاروں ہی آنکھیں ادھر
اک آشوب ہے اسکے گھر کی طرف

—

میر کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے عصری زندگی کے حالات و واقعات کا سچائی اور کشادہ دلی سے سامنا کیا۔ لیکن شعری سطح پر ان کی فوری یا سطحی ترسیل سے سروکار نہ رکھا۔ انہوں نے ان کو اپنے فکر و شعور میں جذب کر کے ان کو شخصیت کی ساری قوتوں سے مربوط کر کے پیش کیا۔ اس طرح سے ان کی خلق کردہ دنیا ایک جداگانہ دنیا بن کر رہ گئی یہ دنیا مجموعی طور پر خوابوں کی جنت کا احساس نہیں دلاتی' بلکہ جہنم کی آتشیں پرچھائیوں کو ابھارتی ہے' ایم۔ ایل۔ روزن تھال نے جدید شاعری کی تخیلی دنیا کو "آسیبی دنیا" سے تعبیر کیا ہے' میر

کی دنیا بھی ایک خوفناک آسیبی دنیا معلوم ہوتی ہے' یہ ہیبت ناک وقوعات کی آماجگاہ ہے' مگر پھر بھی پرکشش ہے' اس کی گلیوں میں جانے کے بعد واپسی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا' مگر جانے کی کششِ ناقابل تسخیر ہے:

گلی میں اس کی گیا' سو گیا' نہ بولا پھر
میں میر میر کر اسکو بہت پکار کیا

اس آسیبی دنیا کی چند جھلکیاں دیکھئے:

نہیں ستارے یہ سوراخ پڑ گئے ہیں تمام
فلک حریف ہوا تھا ہماری آہوں کا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
ترے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا

جس کو تم آسمان کہتے ہو
سو دلوں کا غبار ہے اپنا

گرے بحر بلا مژگان تر سے
نگاہیں اٹھ گئیں طوفان پر سے

وہ دشت خوفناک رہا ہے مرا وطن

سن کر جسے خضر نے سفر سے حذر کیا

یہ آسیبی دنیا تخیل کی معجزانی کارگزاری کو نمایاں کرنے کے ساتھ ساتھ حسیّت کی انتہائی شدت کی مظہر بھی ہے، اس میں رونما ہونے والے واقعات یعنی فلک میں سوراخوں کا ہونا، کوچۂ یار میں غربت وطنوں کی لاشوں کا جلنا۔ دلوں کے غبار کا آسمان بننا، مژگان تر سے بحر بلا کا گرنا یا دشت خوفناک میں خضر کا سفر سے حذر کرنا، یقیناً محیر العقول واقعات ہیں۔ اور کولرج کی نظموں کی یاد دلاتے ہیں۔ ان واقعات کو شاعر کے تخیل کی سحر کاری قاری کے لیے قابل قبول بناتی ہے شاعر بقول کولنگ وڈ "اس چیز کو دریافت کرتا ہے جو وہ تخیل میں دیکھتا ہے"۔ لیکن یہ محض تخیل کی کرشمہ سازی کا عمل نہیں، یہ انسانی تقدیر کے پیچ و خم سے گہرا ربط رکھتے ہیں، اس لیے کہ ان کی بازیافت کے عمل میں شاعر کے احساس کی نازکی اور درد مندی بھی شامل رہتی ہے۔

کیا شاعر تخیلی دنیا میں سانس لیتے ہوئے فوری طور پر تجربے کا ادراک کرتا ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا ممکن نہیں، یہ سمجھنا درست نہیں کہ شاعر کے ظاہری آنکھ بند کرنے کی دیر ہوتی ہے کہ تخیل اپنے سارے گنج اسرار کھول دیتا ہے، اور صرف اس کے دست طلب بڑھانے کی دیر ہوتی ہے، معاملہ یہ ہے کہ چشم باطن وا کر کے شاعر تجسس کے ایک پر کشش مگر جانکاہ عمل سے گذرتا ہے، یہ جذبۂ تجسس اُسے سایہ در سایہ فضا میں کسمساتی ہوئی بے چہرہ، گریزاں پرچھائیوں کے تعاقب اور شناخت پر آمادہ کرتا ہے اور بیک وقت اِن کی پیکری تجسیم کی ذہنی اور لسانی جدوجہد سے گذرتا ہے، کبھی کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تخیلی حقیقت جو جذبۂ تجسس

کو ہمیز کرتی ہے، ہزار پردوں میں پنہاں ہے، اور گریز پا ہے، اور اگر یہ نظر
آتی بھی ہے تو ایک ایسی چشمک برق کی صورت میں، جو تاریکی کو لمحاتی طور پر
منور تو کرتی ہے مگر منظر کو واضح نہیں کرتی، بلکہ اس کی اسراریت اور تاریکی کا احساس
تیز کرتی ہے، اس لیے شاعر کا کام بہت مشکل ہے، اُسے پوری شعوری بیداری
کے ساتھ لفظ و پیکر کے ایک ایسے صوتی نظام کی تشکیل کرنا ہے، جو اُس عجلت
کار اور غیر مرئی لمحہ نور کی تجسیم کرے، یہ عمل واقعتاً ہیم پسندی کا ایک صبر آزما اور جگر
گداز عمل ہے۔ جو بالآخر جمالیاتی مسرت انگیزی پر منتج ہوتا ہے،

شاعر جس لمحہ نور کو لفظوں میں ڈھال کر دوام عطا کرتا ہے، اس کی خاصیت
یہ ہے کہ وہ جوہر لطیف کی حیثیت رکھتا ہے، اور جوہر لطیف کی طرح ایک اکائی
ہوتا ہے ـــ ناقابل تقسیم اور وحدت کار، یہ ایک ایسی وحدت ہے جو عظیم تر
وحدت کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اپنا آزاد اور انفرادی وجود رکھتی ہے، یہ گویا اس
سے متعلق بھی ہے اور اس سے الگ بھی، اور اِس کا حاصل بھی، تخلیقی عمل کی یہ
معجز نمائی نہیں تو اور کیا ہے کہ شعری تجربہ زمان و مکان کا زائیدہ ہونے کے
باوجود ان کی حد بندیوں کا ابطال کرتا ہے، اور جاوداں ہو جاتا ہے، یہ سوز نفس
سے لفظوں کی بے حسی اور پتھریلے پن کو پگھلا کر حرکت اور نمو کے لیے فضا ساز گار
کرتا ہے، اور ارتقاء کی حیرت انگیز خاصیت کا اظہار کرتا ہے، حیاتیاتی سطح پر دیکھئے
تو انسان خود آفرینش کے جملہ عناصر کی ترکیبی وحدت یعنی جوہر کی نمائندگی کرتا
ہے اور اسی لیے کائنات صغریٰ کہلاتا ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ عظیم تر وحدت
کا جز ہونے کے باوصف اپنا آزاد وجود رکھتا ہے، انسان کے اسی احساس تفرد

کو وحدت الشہود کے مؤیدین نے اپنے نظریۂ تصوف کی تشکیل میں سامنے رکھا ہے یہ بات دلچسپ ہے کہ فن کار کے توسط سے جو تخیلی حقیقت خلق ہوتی ہے، وہ جوہرِ لطیف کہلائی جا سکتی ہے، یہ انسانی شعور کی ارفع اور ترقی یافتہ صورت یعنی تخیل سے صورت پذیر اور قابلِ شناخت ہوتی ہے، کولرج اسی لیے اسے "پوری روح" سے تعبیر کرتا ہے، شیلی کے نزدیک شاعر تخیلی حقیقت کی تخلیق کے عمل میں "ابدیت" کا شریک ہو جاتا ہے، یونگ نے بھی کہا ہے کہ شعری عمل شاعر کی ذات سے پیوست ہونے کے باوصف ایک قائم بالذات اور الگ عمل ہے، یہ ذات کی سطح سے ماورا ہو کر آفاقی ہو جاتا ہے، کیبر کے گارڈ اسے "آفاقی داخلیت" سے موسوم کرتا ہے، جو اُس کے خیال میں "خدا" کے تصور سے ہم آہنگ ہے۔

ایک سوال ضمناً یہ اٹھتا ہے کہ شعری عمل اگر نادیدہ حقایق اور اشیاء کی نقاب کشائی کا عمل ہے تو زندگی اور فطرت کی معروضی اشیاء مثلاً درخت، پہاڑ سمندر یا مسجد، رہگذر یا سنگ یا کوئی تاریخی واقعہ مثلاً واقعۂ کربلا، فرہاد کی کوہ کنی یا سکندر کی ملک گیری وغیرہ کا شعری برتاؤ کیونکر ہوگا؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ خارجی اشیاء یا تاریخی مقامات و واقعات شعری دنیا میں نمودار ہو کر اپنی اصلی اور تاریخی حیثیت سے لازماً دستبردار ہوتے ہیں، اس لیے کہ اس دنیا کی آب و ہوا حقیقی زندگی سے قطعی مختلف ہے، یہاں پیدائش نمو اور ارتقاء کے اپنے اصول اور قوانین رائج ہیں، جن کا احترام واجب ہے، یہی وجہ ہے کہ یہاں کا پتھر خارجی دنیا کا جامد اور سرد پتھر نہیں، بلکہ صاحبِ

دل وجود ہے جو اپنے اندر بتانِ آذری کے رقص[1] کا منظر نامہ پیش کرتا ہے، یہاں دن اور رات میں تمیز کرنا بھی دشوار ہے یہی وجہ ہے کہ میر شبِ فراق اور روزِ جنگ میں فرق کرنے سے قاصر ہیں:

شبِ دردوغم سے عرصہ مرے جی پہ تنگ تھا
آیا شبِ فراق تھی یا روزِ جنگ تھا

میر کے یہاں خارجی اشیاء بھی اپنی اصلیت کو برقرار نہیں رکھتیں، چنانچہ رہگذر مقتل اور سپہر سیاہ چھت بن جاتا ہے:

ایسا ترا رہگذر نہ ہوگا
ہر گام پہ جس میں سر نہ ہوگا

نیلا نہیں سپہر تجھے اشتباہ ہے
دودِ جگر سے میرے یہ چھت سب سیاہ ہے

شعر میں عمومی مظاہر و اشیاء ہی تقلیب کے اِس عمل سے نہیں گذرتے، بلکہ شہروں، وادیوں اور سمندروں پر بھی اِس کا اطلاق ہوتا ہے شہروں کی مثال لیجیے، اٹیس کے آیرلینڈ، ایلیٹ کے لندن، بودلیر کے پیرس یا ناصر کاظمی کے لاہور کے بارے میں یہ سوچنا کہ شاعری میں ان کی اصلیت یا

---

[1]۔ دیدہ ور آنکہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری
در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری (غالب)

اصلی جغرافیائی نقوش برقرار رہتے ہیں، درست نہیں، اِٹیس کا آئرلینڈ ایک دیومالائی شہر بن جاتا ہے، جو تخیل کی پیداوار ہے، ایلیٹ کے لیے لندن ایک غیر حقیقی شہر ہے:

Unreal city
Under the brown fog of a winter
dawn.

بودلیئر کو پیرس کی گلیوں اور سڑکوں پر گھومتے ہوئے پورا شہر ایک زندہ شیطانی قوت نظر آتا ہے، ویلاس فاولی نے بودلیئر کے شہر کے بارے میں اس کے رویے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "وہ اسے دیکھتا ہے اور اس کے ماورا دیکھتا ہے"[1]۔ ناصر کاظمی کے لیے لاہور "شہرِ بے چراغ" بن جاتا ہے:

اِس شہرِ بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شبِ فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

میر کے یہاں بھی ایسا ہی معاملہ ہے، اُن کے لیے دلی جس کا انھوں نے بار بار ذکر کیا ہے، ایک حقیقی شہر ہونے کے باوجود ایک خواب ہے ـــ خوابِ آرزو، وہ اِس کی تمجید کرتے ہیں، اور اس کی ہر گلی ہفت اقلیم نظر آتی ہے:

ہفت اقلیم ہر گلی ہے کہیں
دلی سے بھی دیار ہوتے ہیں

---

[1] CLIMATE OF VOILENCE

کبھی اس کے کوچے اوراق مصور بن جاتے ہیں:

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

میر کو دلی سے بلاشبہ ایک گہرا جذباتی لگاؤ رہا ہے۔ یہ شہر اُن کے لیے معاشقوں، علم و فن، تہذیب، اقدار، تاریخی عظمت اور قدر شناسی کی بنا پر ہمیشہ مرکزِ نگاہ رہا ہے، جب بھی وہ کسی مجبوری کے تحت کہیں اور گئے، تو انہیں دلی کی بہت یاد آئی۔ لکھنؤ گئے تو قدر افزائی اور تہذیبی اور سماجی سرگرمیوں میں شرکت کے باوجود وہاں اُن کا دل نہ لگا اور وہ دلی ہی کو یاد کرتے رہے۔ اُن کی ایک مختصر سی مثنوی دلی سے اُن کے جذباتی رشتے کو واضح کرتی ہے۔

اے صبا گر سوئے دہلی بگذری ۔۔۔ ہمچو صرصر آہ مگذر سرسری
بوسہ دہ بر ہر قدم از سوئے من ۔۔۔ بود بر آں خاک عمرے روئے من
بر مقابر آیۂ رحمت بخواں ۔۔۔ در مساجد خدمتے از من رساں
ہم بکن پیدا جبین تازہ ۔۔۔ سجدۂ بر ہر سہ دروازہ

ایک غزل میں لکھتے ہیں:

اے صبا گر شہر کے لوگوں میں ہو تیرا گذر
کہیو ہم صحرا نوردوں کا تمامی حال زار
خاکِ دہلی سے جدا ہم کو کیا یک بارگی
آسماں کو تھی کدورت سو نکالا یوں غبار

شہرِ دہلی سے یہ جذباتی لگاؤ اِسے تخیلی شکل عطا کرنے میں حارج نہیں ہوتا۔

اُن کے آشوبِ آگہی کے نتیجے میں کبھی کبھی یہ آسیبی شہر بھی بن جاتا ہے، اور تباہی اور خوف کی علامت بن جاتا ہے:

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

—

شہرِ دل ایک مدّت اجڑا بسا غموں میں
آخر اجاڑ دینا اس کا قرار پایا

—

شہرِ دل کی کیا خرابی کا بیاں باہم کریں
اس کو ویرانہ نہ کہیے جو کبھی معمور ہو

—

دیدۂ گریاں ہمارا نہر ہے
دل خرابہ جیسے دلی شہر ہے

ظاہر ہے کہ میر کے لیے دلی ایک مخصوص تخیلی شہر ہے، یہ شہر اُن کے لیے دل کی علامت بن جاتا ہے، اور وجود، آگہی، عشق، وابستگی، راحت اور اضطراب کے داخلی تجربات سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے:

دل و دلی دونوں اگر ہیں خراب
پہ کچھ لطف اِس اجڑے گھر میں بھی ہے

اِسی طرح تاریخی واقعات اور مقامات بھی شعری عمل کے تحت اپنی صورت

بدل دیتے ہیں، انیس کے یہاں میدان کربلا حق و باطل کی ازلی قوتوں کی رزم گاہ بن جاتا ہے، اقبال کی مسجد قرطبہ میں جس تخیلی مسجد کی تصویر اُبھرتی ہے وہ ہسپانیہ کی قدیم تاریخی مسجد سے بظاہر کئی مماثلتوں کے باوجود اپنا الگ علامتی وجود رکھتی ہے، یہ اسلام کی عظمت، شوکت ماضی، روحانیت، عشق اور فن کے تقدس کی دائمی قدروں کا احساس دلاتی ہے۔

تقلیب کے عمل کے تحت شعر کا خارجی وجود یعنی اس کی لسانی ہئیت بھی لغوی مفاہیم کی حد بندیوں سے آزاد ہو کر نامیاتی قوت میں بدل جاتی ہے، یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ شعر مروجہ لسانی نظام کی شکست کر کے، ایک نئی علامتی اور صوتی لسانیات کو وضع کرتا ہے، یہاں لفظ روزمرہ کی سماجی ضرورتوں اور کاروبار حیات کے لیے استعمال نہیں ہوتا، بلکہ مخصوص قلبی واردات اور کوائف کی مصوری کرتا ہے، سوسن لینگر نے صحیح لکھا ہے کہ "پیکروں اور لفظوں کا ظہور تجربے کی علامتی تقلیب ہے"۔ اس لیے شعری پیٹرن میں یہ وہ لفظ نہیں رہتے، جو روزمرہ زندگی میں بے جان ترسیلی اوزاروں میں تبدیل ہو کر رہ جاتے ہیں یہ زندہ، فعال اور نمو پزیر اکائیاں بن جاتی ہیں، جو اپنے سیاق میں معانی کی ہفت رنگی کا احساس دلاتی ہیں، یہ معانی منطقی نہیں، اور نہ ہی واضح رشتوں کی خبر دیتے ہیں۔ یہ انسلاکاتی ہیں، اور قاری کی چشم و دل کو تنگ دایروں سے نکال کر مہم جوئی پر آمادہ کرتے ہیں، یونگ نے لفظ کے تقلیبی کردار کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

The symbols of the self arise in the depths of the body and they express

its materiality every bit as much as the structure of the perceiving consciousness.. [1]

میر کے یہاں لفظ کا تخیلی استعمال انہیں لسانیات کی سماجی حد بندیوں سے نجات دلانے میں مدد دیتا ہے چنانچہ آئینہ، شمع، مجلس، رات، ابر، شہر اور دل کا استعمال نہ صرف لفظ کے روزمرہ استعمال کی زنگ خوردگی سے پاک ہوتا ہے، اور تخیلی کشادگی سے آشنا ہوتا ہے، بلکہ تجربے کے غیر حقیقی کردار کو مستحکم کرتا ہے، دل کی مثال لیجیئے، یہ محض گوشت اور خون کا لتھڑا نہیں رہتا، جو جسم میں دوران خون کا موجب ہے۔ بلکہ وجود، عشق، آگہی اور دلی کے متنوع معانی پر محیط ہو جاتا ہے اور شاعر کو ایک عالم کا روشناس کراتا ہے

دل نے ہم کو مثال آئینہ
ایک عالم کا روشناس کیا

الغرض میر کے اشعار بالیدگی، نامیاتی قوت اور تکمیلیت کی بنا پر جو لسانی اعجاز کی مرہون ہے حقیقی زندگی کے انجماد، ناپائداری اور ادھورے پن پر قابو پاتے ہیں۔ اور اس پر تفوق حاصل کرتے ہیں۔ حقیقی زندگی میں تباہی کی قوتیں شاعر کے وجود کے لیے چیلنج بن جاتی ہیں، وہ اس کے اعتماد، مسرت اور سالمیت

---

[1] THE ARCHETYPE AND COLLECTIVE UNCONSCIOUS

کو پارہ پارہ کرنے کے درپے ہوتی ہیں۔ لیکن وہ اپنا تحفظ کرنا چاہتا ہے' اس مقصد کے حصول کے لیے وہ تخیلی دنیا کو اپنی عافیت گاہ بناتا ہے' اور تخلیقیت کو اپنی برگزیدگی اور دوام کا ضامن ٹھہراتا ہے۔ تخلیق کاری کا بنیادی اصول ہی یہ ہے کہ انتشار کو ربط و تنظیم اور ناپائیداری کو دوام سے آشنا کرتی ہے' میر کو تمام عمر جن تباہیوں کا سامنا کرنا پڑا' اُن کے پیش نظر اُن کے لیے تخلیقیت کے توسط سے اپنی بقا اور سالمیت کے لیے زیادہ ہی مترددہ ہونا پڑا' یہی وجہ ہے کہ ان کی زندگی کی ہر سانس شعر بن کر رہ گئی'

اُن کی شاعری نازک جذبے کی شاعری ہے' اُن کے متعدد اشعار جذبہ و احساس کی قوس قزحی تھرتھراہٹوں کا احساس دلاتے ہیں۔ مگر یہ جذبہ مجرد نہیں ہے' بلکہ تفکیری پہلو بھی رکھتا ہے۔ اردو کے اکثر نقاد انہیں جذبے ہی کا شاعر قرار دیتے ہیں' میر کے تئیں تحسینی رویے کی اس ارزانی سے اُن کی عظمت کا مسئلہ حل نہیں ہوتا' محض جذبہ شاعر کے شعری وجود کی جامعیت کی ضمانت فراہم نہیں کرتا اور نہ ہی اس کی آفاقیت کی منظوری دیتا ہے' میر کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ "فکر بلند"[1] سے بھی بہرہ ور ہیں۔ آل احمد سرور نے بجا طور پر اپنے مقالے "میر کے مطالعے کی اہمیت" میں اُن کے مروجہ مطالعات کی کوتاہیوں کی نشاندہی کرتے ہوئے اُن کو "محض جذبات کا شاعر" قرار دینے

---

[1] باتیں بنانا مشکل ہے' شعر سبھی یاں کہتے ہیں
فکر بلند سے یاروں کو ایک ایسی غزل کہہ لانے دو

کے رویے کو مسترد کیا ہے۔ اُن کا لہجہ جذباتی ضرور ہے، وہ غم یا خوشی کے جذبات سے سیمابی پیکر بن جاتے ہیں اور قاری کو بھی جذباتی لہروں سے آشنا کراتے ہیں، لیکن وہ محض جذبے کے شاعر نہیں، وہ مختلف مابعدالطبیعاتی مسائل مثلاً آفرینش، کائنات، رفتار وقت، حیات، موت اور تباہی کے بارے میں بھی اپنے تفکیری رویّے کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان کی کائناتی آگہی سے، جو اسرار سربستہ کا کھوج لگاتی ہے۔ اور انکشاف، حیرت اور گم شدگی کو راہ دیتی ہے، اُن کی "صاحب نظری" کی توثیق ہوتی ہے:

برسوں لگی ہوئی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب، صاحب نظر بنے ہے

اُن کی نظر حقایق کی گہرائیوں میں اُترتی ہے، یہ نظر اُس وقت شعری انکشاف بن جاتی ہے جب فکر اور جذبے کے اتصال باہم سے تجربہ وجود میں آتا ہے۔ کولرج نے ایک خط میں لکھا ہے "میں شدّت سے محسوس کرتا ہوں اور شدت سے سوچتا ہوں، لیکن میں شاذ ہی فکر کے بغیر محسوس کرتا ہوں یا جذبے کے بغیر سوچتا ہوں"۔ میر کے یہاں بھی فکر محسوس کرنے اور جذبہ سوچنے کا عمل بن جاتا ہے، بسا اوقات، وہ ایسی جذباتی صورت حال کو خلق کرتے ہیں کہ فوری طور پر فکری سنجیدگی کی طرف دھیان جاتا ہی نہیں، مگر بغور دیکھنے پر اسکی نازک فکری جہات دمکنے لگتی ہیں، وہ اردو کے پہلے بڑے شاعر ہیں، جو غیر معمولی دماغی قوتوں کے مالک ہیں، تعجب ہے کہ کلیم الدین احمد کو "میر کے ذہن و ادراک بھی محدود قسم" کے نظر آتے، لکھتے ہیں "ان کے خیالات عمیق و بلند نہیں،

سطحی اور معمولی ہیں، کسی جگہ بھی وہ اپنی دماغی طاقت کا ثبوت نہیں دیتے"[1]
میرؔ کے بارے میں ایسا نظریہ، ظاہر ہے، موصوف کے میرؔ کے سطحی مطالعے کو ظاہر کرتا ہے واقعہ یہ ہے کہ میرؔ کے دواوین میں سینکڑوں ایسے اشعار موجود ہیں، جو "فکر بلند" کے غماز ہیں، اور جن کی بنا پر وہ نہ صرف اردو کے پہلے مفکر شاعر کا درجہ حاصل کرتے ہیں، بلکہ فکری ترفع کے لحاظ سے غالب اور اقبال کے "ہم پلہ" بھی ہو جاتے ہیں،
میرؔ کے متصوفانہ میلان طبع نے بھی اُن کو حیات و کائنات کے فکری مسائل سے نمٹنے کی تحریک دی ہے، انہیں بچپن ہی سے صوفیانہ ماحول ملا۔ اور اسی میں پلے بڑھے، میرؔ کے والد اور منہ بولے چچا دونوں میرؔ کو دنیوی علایق سے کنارہ کش ہو کر خود شناسی کی طرف متوجہ ہونے کی تعلیم دیتے رہے، چنانچہ لاتعلقی، استغنا اور استغراق اُن کے لیے بچپن ہی سے اہمیت اختیار کر گئے۔ اور وہ زندگی، موت، حقیقت اور عرفان ذات کے مسایل کی طرف مایل ہوئے
صوفی سلوک کے مختلف مدارج طے کر کے فنا فی اللہ ہو جاتا ہے، یعنی وہ ازلی حقیقت کا حصہ بن جاتا ہے، اس طرح سے عارضی زندگی کو تج کر لازوال ہو جاتا ہے۔ میرؔ بھی صوفی تھے، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ صوفیانہ رنگ میں پوری طرح رنگے ہوئے تھے، یہ الگ بات ہے کہ وہ میر درد کی طرح عملی اور ہمہ وقت صوفی نہ تھے، تاہم وہ غالب کی طرح تصوف کو فکری گتھیوں کے حل کرنے

---

[1] اردو شاعری پر ایک نظر

کے لیے ایک موثر وسیلے کے طور پر آزماتے رہے تصوف اُن کی گھٹی میں پڑا تھا۔ اور انہوں نے اسے پورے خلوص سے برتا۔ ان کے نزدیک دل نسخۂ تصوف ہے، جسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔

دل عجب نسخۂ تصوف ہے
ہم نہ سمجھے بڑا تاسف ہے

میرؔ ایک صوفی کی طرح کائنات کے معمّے کا سامنا کر کے ذہنی استفسارات میں گھر جاتے ہیں:

عالم سیاہ خانہ ہے کس کا کہ روز و شب
یہ شور ہے کہ دیتی نہیں کچھ سنائی بات

یہ توہّم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

عالم کے لوگوں کا ہے تصویر کا سا عالم
ظاہر کھلی ہیں آنکھیں لیکن ہیں بے خبر سب

انسان کی پیدائش کا مدعا ہی یہ ہے کہ وہ اپنے وجود کو پہچانے:

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اُن کے یہاں وجود کی اصلیت کو پانے کا بے پناہ تجسس موجود ہے مگر یہ ہر وقت

بارور ثابت نہیں ہوتا، وہ ایسے عقاید کا بار بار اظہار کرتے ہیں، جو مروجہ صوفیانہ فکر سے ماخوذ ہیں، مثال کے طور پر موت کو نئی زندگی کا پیش خیمہ قرار دینے کا تصور اُن کے یہاں تواتر سے ملتا ہے:

موت اک زندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

ایسے مروجہ خیالات کی صدائے بازگشت اِن اشعار میں بھی سنائی دیتی ہے:

گل و آئینہ و خورشید و مہ کیا
جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا

ہستی اپنی ہے بیچ میں پردہ
ہم نہ ہو ویں تو پھر حجاب کہاں

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان عقاید کا اظہار کرتے ہوئے وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے اوپر ایک نظامِ فکر کو عاید کر رہے ہیں، یہ عقاید شخصی تجربے کی سچائی سے لاتعلق تو نظر نہیں آتے تاہم یہ اُس روحانی اضطراب اور تب و تاب سے عاری ہیں۔ جو اُن کے وجود کے "کانپ کانپ جلنے" کا منظرنامہ ہیں، اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ یہ عقاید اُن کے ذہن کا حصہ بننے کے باوجود ان کی جبلی قوتوں کو انگیز نہیں کرتے۔ زندگی اور موت کے بارے میں اُن کے تجربات، متصوفانہ تعبیر کے باوجود اُس وقت تک یقین آفریں اور ہمہ گیر نہیں بنتے، جب تک کہ وہ اُن کے جبلی تقاضوں سے مربوط نہیں ہو پاتے، ان کا جبلی وجود اصلی

باغیانہ اور توانا ہے، یہ کسی عقیدے یا نظام فکر کا پابند نہیں ہو سکتا، لامحالہ ان کے متصوفانہ تجربے بھی اُسی وقت استناد کا درجہ حاصل کرتے ہیں، جب وہ اُن کی پوری اور اصلی شخصیت کے آتش و رنگ سے منور ہوتے ہیں، ایسے مواقع پر وہ مذہبی، صوفیانہ اور فلسفیانہ تصورات کی گرانباری کو پرے جھٹک کر خالص انسانی ردعمل کے کھرے پن کو تسلیم کرتے ہیں، اور اس کا اظہار پورے خلوص اور دیانت داری سے کرتے ہیں، انہیں جبلی طور پر اس حقیقت کا احساس ہے کہ زندگی، فنا کی زد میں ہے، چنانچہ انہیں چمن حیات میں "چلا چلی" کا لرزہ خیز منظر نظر آتا ہے:

کیا رنگ و بو و باد و بحر سب ہیں گرم راہ
کیا ہے جو اِس چمن میں ہے ایسی چلا چلی

زندگی کے مقابلے میں موت ایک ناگزیر، سفاک اور اٹل حقیقت ہے، اس حقیقت کا شعور انہیں افسردہ خاطر کرتا ہے، اس لیے کہ وہ جبلی طور پر حیات کے شدائد کے باوجود اس کی جاذبیت، حسن، لذت، تعلقات کی دل کشی، خیالات کی روشنی اور فنی مظاہر کی سحر کاری کے والہ و شیدا ہیں، موت اِن تمام جلووں کو غارت کرتی ہے چنانچہ موت کی غارت گری کا اذیت ناک احساس اُن کے یہاں بار بار ابھرتا ہے، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ موت کا یہی شعور، دیگر اسباب کے علاوہ، ان کی حسیت کو تشدید سے آشنا کرتا ہے، یہی وہ شعور ہے جو انہیں کبھی بچوں کے استعجاب سے دوچار کرتا ہے اور کبھی توقعات کی شکست کے عذاب سے آشنا کرتا ہے،

صد حرف زیر خاک تہہ دل چلے گئے
مہلت نہ دی اجل نے ہمیں ایک بات کی

دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر
اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

اگر ساکت ہیں ہم حیرت سے پر ہیں دیکھنے قابل
کہ اک عالم رکھے ہے عالم تصویر بھی آخر

کیا کیا ہوئے ہیں اہل زماں ڈھیر خاک کے
کیا کیا مکان دیکھتے ناگاہ ڈھ گئے

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اے عدم میں جانے والو، تم تو چلو
ہم بھی اب کوئی دم میں آتے ہیں

موت کو تباہی کی جابر قوت کی شکل میں دیکھنے کی آگہی میر کے یہاں اتنی شدید ہے کہ کوئی عقیدہ اُن کی دستگیری نہیں کر سکتا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ

وہ زندگی کی تباہی کے پس پردہ کایناتی تباہی کے راز کو پا چکے ہیں۔ یہ مکاشفانہ شعور موجودہ دور میں کامیو اور کافکا کے یہاں جلوہ گر ہے، وجودی فن کار شیکسپیر کی طرح مکمل تباہی کے بعد ایک نئی دنیا کے خلق ہونے میں یقین نہیں رکھتے۔ وہ نٹشے کی طرح دنیا کو بغیر خدا کے دنیا مانتے ہیں، اس لیے وہ کسی فلسفے، مذہب یا تصوف کے پیش کردہ بقائے دائمی کے نظریے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے، اُن کے نزدیک تباہی کی قوتیں حقیقت کو معدوم کرتی ہیں، اور اس کے ساتھ زندگی، حسن اور طلب کی لایعنیت ظاہر ہوتی ہے، میر رائیگانیت کے سچے دل سے قائل ہیں۔ اور ایک لحاظ سے موجودہ وجودی فن کاروں کی صف میں آجاتے ہیں:

اُسی سے دور رہا اصل مدعا جو تھا
گئی یہ عمرِ عزیز آہ، رائیگاں میری

اُن کے یہاں حقیقت کی آگہی اپنی انتہائی شکل میں خواب یا التباس کی ایک موہوم صورت بن جاتی ہے، جو انسان کے دام فکر میں نہیں آتی اور اسے بے بسی اور محرومی کا مجسمہ بناتی ہے، ایلیٹ اِسے انسان کی فکری نارسائی سے موسوم کرتا ہے، میر اِس آگہی، جو آگہی کی آگہی ہے، سے جس کرب اور دکھ میں مبتلا ہوتے ہیں، وہ اذیت ناکی کی انتہا ہے:

ٹک دیکھ آنکھیں کھول کے اس دم کی حسرتیں
جس دم یہ سوجھے گی کہ یہ عالم بھی خواب تھا

اور وہ فریب خوردگی، تنہائی، آزار طلبی، دل گرفتگی، اندوہ انتظار، وحشت، بدمزاجی

یاس پسندی، مردم بیزاری اور خوف عمر کے المیہ تجربات میں گھر جاتے ہیں:

تری جو آنکھیں ہیں تلوار کے تلے بھی اُدھر
فریب خوردہ ہے تو میر کن نگاہوں کا

یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

کوئی بولا نہ قتل پر میر
مہر کی تھی مگر دہانوں پر

گرفت دل سے ناچاری ہے یعنی
رہا ہوں بیٹھ میں بھی کر کے گھر بند

کیا جانے کہ ایدھر کا کب قصد کرے گا وہ
پامال ہوئے ہم تو اس سے سر رہ بیٹھے

پتے کے کھڑکنے سے ہوتی ہے ہمیں وحشت
کیا طور ہے ہم اپنے سائے سے رمیدوں کا

تری چال ٹیڑھی، تری بات روکھی
تجھے میرؔ سمجھا ہے یاں کم کسو نے

اتنی ہی بد مزاجی ہر لحظہ میرؔ تم کو
الجھاؤ ہے زمین سے جھگڑا ہے آسماں سے

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چمن ایک پر فشانی ہے

میرؔ کے نفسیاتی وجود کی ایک مستقل کیفیت خود اذیتی کی ہے، یہ کئی خارجی اور داخلی محرکات کی زائیدہ ہے۔ اور بعض دور رس نتایج کو راہ دیتی ہے، معاشرتی سطح پر انہیں انسانی قدروں کے انتشار و تخریب کی اذیت سے گذرنا پڑا، جسے تاریخی انقلاب نے ناگزیر بنایا تھا۔ ایک دانشور اور فن کار کی حیثیت سے میرؔ کو سلطنت مغلیہ کے انحطاط کا دکھ تھا، کیونکہ یہ اُن کے لیے روشن قدروں اور تہذیبی اور فکری میراث کی ایک زندہ علامت تھی، یہ گویا اُن کے لیے ایک ایسے خواب آرزو کی مثل تھا۔ جو تعبیر نا آشنا رہا بالکل اِسی اذیت سے غالب کو بھی گذرنا پڑا، جب اُن کی دیکھتی آنکھوں یہ پُر شکوہ سلطنت خاک بوس ہو گئی، فکری سطح پر میرؔ کو زوال اور موت کی جارحیت اور غارت گری کا احساس تھا، وہ انسان کی بے بسی اور مظلومیت کو دیکھ کر کڑھتے رہے، اور یہ اذیت ناکی

اُن کی فطرت ثانیہ بن گئی، انسان فطری اور جبلی خاصیت کے مطابق خواب بینی اور آرزو مندی سے کنارہ کش نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس کی شکست بھی فطرت کا ایک اٹل اصول ہے، میرؔ بھی تمام عمر حالات کے زور دار تھپیڑوں کے باوجود بہتر زندگی کے خواب دیکھتے رہے، لیکن یہ خواب ٹوٹتے رہے اور ان کے لیے اذیت کا باعث بن گئے، یہاں تک کہ شکست آرزو کی اذیت ناکی اُن کے شعور کا ناگزیر حصہ بن گئی۔ اُن کے نزدیک زندگی کا ماحصل ہی اذیت ہے۔ یہاں تک کہ عشق بھی اذیت ہی میں بدل جاتا ہے، اس لیے کہ جس محبوب ہستی پر انسان مرمٹتا ہے، وہ ناقابل رسائی رہتی ہے اور ہر حال میں آزار کا سبب بن جاتی ہے۔

میرؔ کی شخصیت کی سب سے بڑی قوت اُن کا جذباتی وفور ہے، یہ وقتی نہیں، بلکہ دائماً ان کے خمیر میں ہے۔ اور مختلف شکلوں مثلاً حسن، فطرت، سادگی، معصومیت، انسانیت اور مثالی جنت سے گہری وابستگی کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے یہ جذبہ اُن کی رگ و پے میں چراغاں کرتا ہے، لیکن تفکر کے سائے پھیل جانے پر یہ روشنیاں معدوم ہونے لگتی ہیں۔ اور میرؔ محرومی کے عذاب میں گرفتار ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ ڈانتے کے INFERNO کے کردار کی طرح جہنم کی دائمی اذیت سہنے پر مجبور ہوتے ہیں:

WRETCHES, NEVER BORN, NEVER DEAD

یہ اذیت (ANGUISH) بودلیئر اور ایلیٹ کے یہاں بھی ملتی ہے، اول الذکر کے یہاں جذبۂ عشق خواہش میں بدلتا ہے اور خواہش کی فزونی اذیت کوش

بنتی ہے۔ موخرالذکر کے یہاں روح کے خرابے کی سیاحت کے دوران قدم قدم پر بوالعجبیوں اور تضادوں کا سامنا کرنے سے اذیت کا بے پایاں احساس ملتا ہے۔ میر کے یہاں "عشق لالہ عذاراں" کی بنا پر لہو اور پانی ایک ہو جاتا ہے:

دل ہے داغ جگر ہے ٹکڑے آنسو سارے خون ہوئے

لوہو پانی ایک کرے یہ عشق لالہ عذاراں ہے

اُن کے لیے خود اذیتی سے محفوظ رہنے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ تخلیقی عمل میں مکمل خود سپردگی سے کام لیا جائے۔ انہوں نے ایسا ہی کیا۔ غالب کا بھی ایسا ہی رویہ رہا۔ اُن کا یہ کہنا کہ جو کچھ اُن سے بظاہر چھین لیا گیا' پوشیدہ طور پر ان کو دیا گیا۔[۱] اُن کی محرومیوں کی تلافی کرتا ہے لیکن یہ سوچنا کہ اس سے وہ داخلی اذیت سے رہائی پا چکے' صحیح نہیں ہے' اس لیے کہ خود تخلیقی عمل بھی نفی سے اثبات کا سفر ہے ـــــ نیست سے ہست کا سفر' انتشار کو نظم میں بدلنے کا عمل اس لیے یہ فی نفسہ اذیت دہ ہے' یہ خوش سلیقگی سے جگر خون کرنا[۲] ہے۔ اسی لیے کرب تخلیق کو کرب ولادت سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ شام سے تا صبح جوں شمع جلنے کا عمل ہے:

۱:۔ گہر از تاج گسستند و بدانش بستند

ہر چہ بردند بہ پیدا بہ نہانم دادند

۲:۔ مصرع کوئی کوئی کبھی موزوں کروں ہوں میں

کس خوش سلیقگی سے جگر خوں کروں ہوں میں

تب گرم سخن کہنے لگا ہوں کہ ہیں اک عمر
جوں شمع سر شام سے تا صبح جلا ہوں

میرؔ کے یہاں تخلیقی عمل کی محویت اُن کے وجود کے تحفظ اور طمانیت کی ضمانت فراہم کرنے کے باوصف اس کرب سے نجات نہیں دلا سکتا۔ جو اس کا وصف ذاتی ہے، اور پھر اُن کو ہر شاعر کی طرح یہ دکھ بھی ہے کہ اُنکے سارے دردِ پنہاں لب اظہار تک نہ پہنچے:

رات حیراں ہوں کچھ چپ ہی مجھے لگ گئی میرؔ
دردِ پنہاں تھے بہت پر لبِ اظہار نہ تھا

انہیں اعتراف ہے کہ وہ ساری عمر کو کھونے کے باوجود اس گوہرِ نایاب کی بات کو نہ پا سکے:

ہر بحر میں اشعار کہے عمر کو کھویا
اس گوہرِ نایاب کی کچھ بات نہ پائی

اس اذیت کا ایک پہلو وہ احساسِ محرومی ہے، جو ساری عمر کو گداز کرنے کے باوصف اپنے احباب اور معاصرین کی جانب سے اُن کے تئیں قدر ناشناسی کے رویے سے پیدا ہوا۔ اُن کو اپنی قادر الکلامی اور استادی پر ناز تھا۔ جیتے جی ہی اُن کی فن کاری کی دھاک بیٹھ گئی تھی۔ وہ شہرت کی بلندیوں پر پہنچ گئے تھے۔ اُن کے اشعار تحفتہً پیش کئے جاتے تھے اس صورت حال نے میرؔ کو غالبؔ کی طرح انانیت پسند بنا یا تھا۔ غالبؔ کو فن میں یکتائے روزگار ہونے کے احساس کے علاوہ خاندانی برتری کا بھی غرّہ تھا۔ میرؔ کو بھی نجیب الطرفین ہونے

کا احساس کچھ کم نہ تھا۔ فنی عظمت کے شعور نے اُن کو زیادہ ہی تنگ مزاج بنایا تھا۔ اِس لیے ناقدری کا سامنا کرنے پر وہ دل ہی دل میں کڑھتے رہے، اور معاصرین کی کوزذوقی کے شکوہ سنج رہے:

رہی نگفتہ مرے دل میں داستاں میری
نہ اِس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

سُننا نہیں ہے شعر بھی وہ حرف ناشنو
دل ہی میں خوں ہوا کیں مری نکتہ دانیاں

معاصرین کی شعر ناشناسی کے رویّے نے اُن کو بیزاری، خفگی اور برگشتگی کے کرب سے آشنا کیا۔ اُن کا کرب اس لیے بھی فزوں ہو گیا۔ کیونکہ وہ اکثر اوقات چُپ رہے اور لبوں کو آلودۂ شکایت بھی نہ ہونے دیا:

نہ شکوہ شکایت نہ حرف و حکایت
کہو میر جی آج کیوں ہو خفا سے

لیکن یہ خموشی اور تسلیم و رضا اُن کے وجود کو غم و غصہ، جھلاہٹ اور لیجاج کے "آشوب جہاں" کا منظر نامہ بنانے میں مانع نہیں رہی، کہتے ہیں:

یہ میر ستم کشتہ کِسو وقت جواں تھا
اندازِ سخن کا سبب شور و فغاں تھا
جادو کی پڑی پرچۂ ابیات تھا اسکا
منہ تکتے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا

جس راہ سے وہ دل زدہ دلّی میں نکلتا
ساتھ اس کے قیامت کا سا ہنگامہ رواں تھا
افسردہ نہ تھا ایسا کہ جوں آب زدہ خاک
آندھی تھا، بلا تھا کوئی آشوب جہاں تھا

خود اذیتی کے مختلف مرحلوں سے گزرتے ہوئے میرؔ پہ کیا گذری ہوگی، اس کا اندازہ اُن کی شاعری سے لگایا جا سکتا ہے، جیسے اُنہوں نے "درد و غم" سے تعبیر کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ وہ فرطِ اذیت سے سن ہو گئے ہیں:

ہوا ہوں فرطِ اذیت سے میں تو سُن اے میر
تمیز رنج و خیال نشاط مجھ کو نہیں

تاہم اس کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ یہ اُن کا ایک اہم شعری محرک بن جاتی ہے۔ یہ بنیادی طور پر ایک نفسیاتی نکتہ ہے۔ جس کی موجودگی بڑے شعرا کی طرح میرؔ کے یہاں بھی ملتی ہے۔ یہ اذیت ورڈس ورتھ کو "خوف" غالبؔ کو "آتش نفسی"، ریلکے کو "کرب" اور اقبال کو "تب و تاب" کی صورت میں تخلیق شعر کے لیے آمادہ کرتی ہے، کولرج کو دل گرفتگی اور تنہائی کا عذاب مدت العمر جہازی جیسی بلند پایہ تخلیق کی تحریک دیتا ہے

All, alone, all alone
Alone on a wide wide sea

میرؔ کے یہاں بھی اذیت کوشی کا رویہ بار آور ثابت ہوتا ہے، یہ اُن کی شخصیت کے پوشیدہ امکانات کو بروئے کار لانے میں ممد ہوتا ہے اور اردو شاعری کو مالا

مال کرتا ہے، فن کار خود اذیت سہتا ہے، مگر انسانیت کی اذیتوں کا ازالہ کرتا ہے، وہ بقول بودلیر خود مصلوب ہو جاتا ہے، اور خون میں نہاتا ہے، مگر اس کے لہو کی چمک دنیا کے چہرے کو منور کرتی ہے، میرؔ کے یہاں بھی لہو میں نہانے کا عمل ملتا ہے، وہ دل پرخوں کی اک گلابی سے تمام عمر مست رہے، اور لوگوں کو نشاط آشنا کرتے رہے:

بہت آرزو تھی گلی کی ترے
سو یاں سے لہو میں نہا کے چلے

دل پرخوں کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

میرؔ نے اپنے بارے میں کہا ہے:

ہمکو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

اس شعر میں میرؔ نے اپنے شاعر ہونے سے انکار کیا ہے، اور اپنے دیوان کو درد و غم کے اجتماع سے تعبیر کیا ہے، میرؔ کا یہ شعر، جو دراصل ایک منظوم خیال ہے، ہمارے لیے استناد کا درجہ نہیں رکھتا۔ اول اس لیے کہ انہوں نے اس شعر کے مقابلے میں کئی ایسے اشعار کہے ہیں، جن میں وہ اپنے شاعر ہونے پر زور ڈالتے ہیں، اتنا ہی نہیں بلکہ اپنے شعری کمال کا ذکر کرتے ہوئے ریختے میں اپنی استادی کا دعویٰ کرتے ہیں:

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اُس کا ہے
معتقد کون نہیں میر کی استادی کا

دوم، خود شاعر کی اپنے کلام کے بارے میں تنقید یا رائے زنی کو حرفِ آخر قرار نہیں دیا جاسکتا، غالب نے اپنے بعض اشعار کی تشریحیں کر کے کوئی اطمینان بخش کام انجام نہیں دیا ہے۔ اقبال ہمیشہ اپنے نا شاعر ہونے پر اصرار کرتے رہے اور دلچسپ امر یہ ہے کہ یہ بات بھی شعر ہی میں کہتے رہے اس لیے میر کا اپنے بارے میں یہ کہنا درست نہیں کہ وہ صرف شاعرِ غم ہیں، یوں بھی اگر اس مفروضے یعنی درد و غم کو جمع کرنے کو مان لیا جائے، تو شعری اعتبار سے یہ کوئی غیر مستحسن بات نہیں، غم فی نفسہٖ کوئی یک رنگ کیفیت نہیں، بلکہ بو قلمونی، تحرک اور زندگی رکھتی ہے، بودلیر کے یہاں غم کا جذبہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ اور اس کی کثیر الجہتی مسلم ہے اور اس کے شعری وجود کو مالا مال کرتا ہے۔ غالب اور ناصر کاظمی کا غم جمالیاتی قدر کا نعم البدل بن جاتا ہے۔ میر کے یہاں غم کی فراوانی تو ہے۔ اس کی تکرار نہیں۔ غم ان کی شاعری میں نت نئی شکلیں بدلتا ہے، اور ہر شکل اپنی دل پذیری کا احساس دلاتی ہے، چنانچہ غم کی بسیار شیوگی ان کو اردو کا سب سے بڑا شاعرِ غم بناتی ہے، وہ غم کا شعور رکھتے ہیں۔ اُن کے یہاں ایسے تجربے ہیں جو شعور اور لاشعور کی گھتیوں سے مربوط ہونے کے باوجود غم کی شان اور انفرادیت کو اُبھارتے ہیں۔ اور آگہی کی ایک ایسی حالت کو خلق کرتے ہیں۔ جو غم اور خوشی کی تفریق کا ابطال کرتی ہے۔ چنانچہ جنوں، جستجو، ہم جوئی، حیرت اور اس نوع کے دیگر آرکی ٹائپل تجربے بالآخر عرفانِ غم پر منتج ہوتے ہیں۔

جنوں کے تجربے کو یعنی ۔ یہ اُن کی شخصیت کی گہرائیوں سے اخذ توانائی کرتا ہے۔ اور احساس غم کی انتہا کو ظاہر کرتا ہے۔ میرؔ نے جنوں کو روایتی انداز میں نہیں برتا ہے۔ یہ اُن کے شخصی تجربے کی اصلیت اور خلوص سے مملو ہے، خود اُن کی زندگی میں ایک وقت ایسا آیا۔ جب وہ دیوانگی کے شکار ہوئے۔ انہیں چاند میں "ماہ پیکر"[1] نظر آئی۔ گویا جنوں اُن کے یہاں ایک مثالی عورت سے جذباتی شیفتگی کی انتہائی صورت اختیار کرتا ہے۔ مگر یہ یہیں تک محدود نہیں رہتا۔ یہ اُن کے شوق فراواں، جو اُن کی حیاتیاتی جبلتوں کا زائیدہ ہے، کا مظہر بھی ہے۔ جو صدیوں کی سماجی اور تہذیبی جکڑبندیوں کے خلاف شدید ردعمل کی صورت اختیار کرتا ہے۔ اور اِن کی کلیتاً نفی کرتا ہے۔ مگر ایسا کرتے ہوئے جور گردوں کے ہاتھوں جگر خوں بھی کرتا ہے۔ اور شاعر کے ہوش وحواس زائل کرتا ہے:

جگر جور گردوں سے خوں ہوگیا
مجھے رکتے رکتے جنوں ہوگیا

اُن کی وحشت کا اندازہ اِن اشعار سے ہوگا:

ع[1]:۔ "در شب ماہ پیکرے خوش صورت........ از جرم فلک انداز طرف من می کرد و موجب بے خودی من می شد، بہر طرف کہ چشم می افتاد برآں رشک پری می افتاد" ـــــ ذکر میر ـــ ص ۶۲ ـــ

کیا میرا دل شکستہ بھی وحشی مثال تھا
دنبالہ گرد چشم سیاہ غزال تھا

وحشی مزاج از بس مانوس بادیہ ہیں
اُب کے جنوں میں جنگل اپنا ہوا ہے گھر سا

میں صید رمیدہ ہوں بیابان جنوں کا
رہتا ہے مرا موجب وحشت مرا سایا

گریباں سے تب ہاتھ اٹھایا تھا میں نے
مری اور دامان صحرا ہوا تھا

عالم عالم عشق و جنوں ہے' دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

بعض موقعوں پر یہ جنوں ایک شدید جنون جستجو میں منتقل ہوتا ہے۔ چنانچہ "صحرا صحرا وحشت" اُسی ازلی تلاش کی علامت ہے۔ انسان اپنے شعور کے ارتقائی سفر میں اُس منزل پر بھی پہنچتا ہے' جہاں وہ "عشق و جنوں" کی بدولت ہی پہنچ سکتا ہے یہ اس کے شعور و ادراک کو زائل نہیں کرتا۔ بلکہ اور تیز کرتا ہے' اور

دانش" دانش نورانی بن جاتی ہے۔ یہ خود آگہی کی ایک شکل ہے۔ جو کائنات کی مستور اور گریزپا حقیقت کی تلاش کا سودا بن جاتی ہے۔ یہاں تک جنوں اور شعور میں حد فاصل قایم کرنا مشکل ہو جاتا ہے:

خوش ہیں دیوانگی میرؔ سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

ذیل کے اشعار دیکھئے:

ہر قدم پر تھی اس کی منزل لیک
سر سے سودائے جستجو نہ گیا

کیا جانئے اے گوہر مقصد تو کہاں ہے
ہم خاک میں مل گئے لیکن نہ ملا تو

دوڑے بہت ولیکن مطلب کو کون پہنچا
آئندہ تو بھی ہم سا ہو کر شکستہ پا رہ

پایا گیا وہ گوہر نایاب سہل کب
نکلا ہے اسکو ڈھونڈنے تو پہلے جان کھو

ہم اُن کی جستجو میں گیے دست و پا بھی گم

افسوس ہے کہ آتے نہ وہ راہ پر کبھو

اِن اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں یہ جستجو محبوب' اقدار رفتگاں اور طمانیت کی جستجو بن جاتی ہے۔ حالانکہ وہ اس کی رائیگانیت سے آگاہ ہیں' وہ جانتے ہیں کہ یاران گذشتہ تک اب آواز جرس کا جانا ناممکنات میں سے ہے:

دل ہے تو عبث نالاں یاران گذشتہ بن
ممکن نہیں اب اُن تک آواز جرس جاوے

لیکن وہ اپنی آخری سانس تک اس طلب سے دستبردار ہونے کے حق میں نہیں:

گرچہ وہ گوہر تر ہاتھ نہیں لگتا لیک
دم میں دم جب تئیں ہے اُس کے طلب گار رہو

جنوں کی ایک شکل آوارگی میں ظاہر ہوتی ہے، جس کا اظہار اُن کے یہاں تواتر سے ملتا ہے' غور کیجیے تو اُن کے یہاں آوارگی اُن کے جبلی اور لا شعوری وجود کے ازلی تقاضوں سے ہم آہنگ ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا کہ میر تمام تہذیبی' اخلاقی اور سماجی جکڑ بندیوں کو توڑ کر آزادی سے ایک جبلی زندگی گذارنے کے آرزومند ہیں۔ وہ اِس آرزو کی تکمیل شعری دنیا میں کرتے ہیں چنانچہ گردباد اُن کی اِس باغی اور سرکش روح کا استعارہ بن جاتا ہے۔ جو اُن کے وجود میں حلول کر گئی ہے وہ گردباد کی صورت دشت بہ دشت آوارہ پھرنے سے اپنی

شخصیت کی تکمیل کے خواہش مند ہیں، شہر اُن کے لیے زنداں بن جاتا ہے۔
وہاں اُن کا دیوانہ پن خاک میں مل جاتا ہے:

آوارہ گرد باد سے تھے ہم پہ شہر میں
کیا خاک میں ملا ہے یہ دیوانہ پن تمام

شہر رسمیات، تکلفات اور تصنع کاریوں کے بوجھ سے اُن کو "گھٹ گھٹ کے
مارتا ہے":

مدت ہوئی گھٹ گھٹ کے ہمیں شہر میں مرتے
واقف نہ ہوا کوئی اس اسرار سے اب تک

آوارگی کا یہ رجحان جنگل کے انسان کی جبلت کا مظہر بھی ہے۔ قدیم انسان جنگل کا باسی تھا۔ اور جنگل جنگل پھرتا تھا۔ صدیوں کی تہذیبی اور ذہنی ترقی کے نتیجے میں اُس نے گھر بنایا۔ اور جنگلی درندوں اور زہریلے جانوروں سے خود حفاظتی کا ساماں کیا۔ لیکن موسم کی قہر سامانیوں سے بچنے کے لیے وہ خانہ بدوش بنا رہا۔ ظاہر ہے آوارگی انسان کی سرشت میں موجود ہے، میرؔ کے یہاں بھی اس قدیم الاصل انسانی جبلت کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ موروثی طور پر بھی یہ اُن کے رگ و پے میں کارفرما رہی اُن کے آبا و اجداد ترکِ وطن کر کے وارد ہند ہوئے تھے، اور بے وطنی کے شکار رہے خود میرؔ بھی اس طبعی اور موروثی خاصیت سے صرف نظر نہ کر سکے۔ والد کی وفات کے بعد ہی انہوں نے رخت سفر باندھا۔ اور تادم مرگ مسلسل سفر میں رہے تلاش معاش اِن اسفار کا خاص محرک رہی ہے، لیکن خواہش نمو، تحفظ ذات اور شاعرانہ برتری کی آرزو بھی اس کے محرکات میں شامل ہیں،

چنانچہ "ایک چکر ہے"... کے مصداق وہ تا عمر شہر شہر پھرتے رہے۔ آوارگی کی یہ جبلت اُن کی شعری شخصیت کو بھی متحرک کرتی ہے:

اٹھیو سمجھ کے جا کے کہ مانند گرد باد
آوارگی سے تیری زمانے کو عشق ہے

لیکن دل چسپ امر یہ ہے کہ اُن کے یہاں آوارگی کے ساتھ ساتھ گھر بسانے اور وطن سے دلی وابستگی کا رجحان بھی موجود ہے:

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے
وطن میں بھی ہیں ہم سفر میں بھی ہیں

یہ متضاد رویہ اُن کے ایک سچے انسان ہونے پر دلالت کرتا ہے۔ اس سے وہ گہری داخلی کشمکش اُبھرتی ہے۔ جو انسان کے نفسیاتی وجود کی اسراریت کا احساس دلاتی ہے میر کے یہاں ایسا متناقض رویہ بعض اور صورتوں میں بھی نمایاں ہوتا ہے، مثلاً اُن کے یہاں ارضیت اور ماورائیت کے متضاد میلانات بیک وقت اظہار کے طالب نظر آتے ہیں، اُن کی شعری حسیت کی جڑیں ملک کی ارضی، تہذیبی اور سماجی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ اور ان سے اخذ نمو کرتی ہیں۔ یہاں تک کہ پوری شخصیت توانائی، پھیلاؤ اور شادابی حاصل کرتی ہے، میر کو اس کا احساس ہے، وہ جمالیاتی احساس کے تقاضوں کے پیش نظر بھی ارضی حسن سے اپنی دلی وابستگی کا اظہار کرتے ہیں:

کریہہ الشکل ہیئت آن کر ایسی نہیں دیکھی
کہ صورت آسمان کی دیکھ کر میں نے زمیں دیکھی

زمین کی جانب مراجعت کا یہ رویہ جیسا کہ مذکور ہوا۔ اُن کی جمالیاتی شخصیت کی ارضیت اور توانائی کو ظاہر کرتا ہے۔ اُن کے یہاں حسیاتی پیکروں کی جو فراوانی ملتی ہے وہ ان کی جمالیاتی رنگارنگی کے علاوہ ان کی ارضی دابستگی پر بھی دلالت کرتی ہے۔ چنانچہ پتے، پھول، نہال، خاک، غبار، جنگل، پنکھڑی، لباس، بستر، سایہ، ابر، آفتاب، دھوپ، چاندنی، شب، پتھر، دریا، ذرہ، غنچہ، قمری، بلبل، لعل، یاقوت، خزاں، صبا، سرو، سبزہ، سموم، برشگال، خس، کوہ، دشت، آتش، برق، وادی، موسم، کشت، زمیں اور عرق جیسے ان گنت پیکر اُن کے ارضی شعور کے مظہر ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اُن کی شعری حسیت اپنے ملک کے موسموں، جنگلوں، باغوں، مرغزاروں وادیوں اور دریاؤں کے حسن، رنگ، شادابی، موسیقی خوشبو اور روشنی سے خاص طور پر فیض یاب ہے۔

تاہم اُن کے یہاں ماورائیت کا رجحان بھی پوری قوت سے موجود ہے، یہ صوفیانہ فکر کے تحت غیر ارضیت اور ابدیت کی تلاش میں ڈھل جاتا ہے، دوسری بات یہ ہے کہ اُن کا خارج سے منحرف ہو کر داخلی سطح پر ایک تخیلی جہان کی تشکیل کا جذبہ بھی اُن کے غیر ارضی رویّے کا پتہ دیتا ہے۔

اُن کا متناقض رویہ جنسی جذبے کی ارتفاعی شکل میں بھی نمایاں ہوتا ہے، یہ جذبہ جگہ جگہ طہارت و تقدیس کا احساس دلاتا ہے، لیکن ساتھ ہی کجروی اور ابتذال یہاں تک کہ ہم جنسی اور امرد پرستی کی شکل بھی اختیار کرتا ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ بلندی و پستی کا یہ رجحان اُن کے تجربوں ہی تک محدود نہیں بلکہ فنی تشکیلات میں بھی در آتا ہے، یہاں تک کہ بلندش لبغایت بلند و پستش

بغایت پست" کا مقولہ اُن کے فنی اظہارات پر پوری طرح صادق آتا ہے' نیز اُن کے یہاں اِس احساس کے باوجود کہ اُن کی شاعری خواص کے مزاج و معیار کے مطابق ہے' عوام سے بھی اپنا رابطہ قایم رکھنے کی خواہش کا اظہار ملتا ہے:

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفت گو عوام سے ہے

میر کی شاعری میں حیرت کے تجربے بھی بکثرت ملتے ہیں' یہ تجربہ بھی آگہی کی تشدید پر دال ہے' حیرت سے وہی شخص دوچار ہوگا جو چشم وا رکھتا ہو' اور نا آفریدہ جلووں کا مشاہدہ کرتا ہو' اپنے ذہنی اور تخلیقی سفر کے دوران بھی محیر العقول واقعات و کردار سے متصادم ہونے پر وہ پیکر حیرت بنتا ہے' گویا حیرت شعور حقیقت پر دال ہے' اور شعور حقیقت حیرت کے سوا کچھ نہیں:

اس معنی کے ادراک سے حیرت ہی ہے حاصل
آئینہ نمط صورت دیوار رہو تم

یہ اشعار:

ہم تو تمہارے حسن کی حیرت سے ہیں خموش
تم ہم سے کوئی کرتے نہیں بات کیا سبب

خورشید و ماہ و گل سبھی اودھر رہے ہیں دیکھ
اس چہرے کا اک آئنہ حیران ہی نہیں

اب تو چپ لگ گئی ہے حیرت سے
پھر کھلے گی زبان جب کی بات

یہ حیرت سامانی کئی موقعوں پر حقیقت اور خواب کے فرق کو بے معنی بنا دیتی ہے، چنانچہ شاعر جس آفاق میں سانس لیتا ہے، وہ عالم خاک و باد نہیں، بلکہ "کارگہہ شیشہ گری" ہے۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اِس کارگہہ شیشہ گری کا

حیرت کی فزونی کا اندازہ آئینہ کے استعاراتی عمل سے لگایا جاسکتا ہے، جو اُن کے شعری ذہن سے ایک ناقابل شکست رشتہ رکھتا ہے، مثلاً:

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

چاہے جس شکل سے تمثال صفت اِس میں درآ
عالم آئینے کے مانند در باز ہے ایک

میؔر نے زوال عمر کے المناک احساس کی مرقع کاری بھی کی ہے، عمر کی برق رفتاری کے نتیجے میں قوائے جسمانی کے زوال کا جانکاہ احساس اُن کے بیدار ذہن کا پتہ دیتا ہے، عمر رسیدگی کا عمل فطرت کے تباہ کن اصولوں سے مربوط ہے، یہ شعراء کا ایک اہم تخلیقی محرک رہا ہے خاص کر ایسے شعراء کے یہاں یہ خاص طور سے کارفرما رہا ہے، جو مذہبی یا فلسفیانہ عقاید سے منحرف ہوکر زندگی کی

رائیگانیت اور تباہی کے قائل ہیں۔ ایلیٹ کے یہاں اس کا بھرپور اظہار ملتا ہے۔ غالب کہتے ہیں:

رفتارِ عمر قطعِ رہِ اضطراب ہے
اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

مضمحل ہو گئے قویٰ غالب
اب عناصر میں اعتدال کہاں

جدید شعراء میں وزیر آغا بوڑھاپے کو تباہی سے مشابہ قرار دیتے ہیں، میر کے یہاں رفتارِ عمر اور ضعفِ بدن کا تجربہ بار بار ابھرتا ہے۔ ان کے خیال میں رفتارِ وقت فطرت کا ایک اٹل اور جابر اصول ہونے کی بنا پر ہر شے کو معدوم کرتی ہے۔ ہست کا عدم ہونا انہیں ذہنی کرب سے دوچار کرتا ہے، ایسے لمحوں میں وہ خوش فہمیوں، فلسفہ طرازیوں یا عقیدہ سازیوں کے جال کی شکست کر کے آزادی سے ہمکنار ہوتے ہیں اور تباہی کی برہنہ حقیقت کا سامنا کرتے ہیں۔ ایک شعر دیکھئے۔ اس میں عقاید کو سایۂ دیوار اور فریب شکستگی کو دھوپ کے استعاروں میں پیش کیا گیا ہے:

کیا ہے سایۂ دیوار تو نے مجھ سے رو پنہاں
مرے اب دھوپ میں جلنے ہی کا آثار پیدا ہے

اب یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر پر

برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا

دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر
اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

حال یہ پہنچا ہے کہ اب ضعف سے
اٹھتے پلک ایک پہر چاہئے

ٹک میرِ جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسہ ہے چراغِ سحری کا

آگے دریا تھے دیدۂ تر میرؔ
اب جو دیکھو سراب ہیں دونوں

میرؔ کی شاعری میں ضعف اور پیری کا ذکر تواتر سے ملتا ہے، بعض موقعوں پر یہ مختلف رنگوں میں ظاہر ہوتی ہے چنانچہ یہ شعور کی پختگی کی نشاندہی بھی کرتی ہے:

یعنی مانند صبح دنیا میں
ہم جو پیدا ہوئے سو پیر ہوتے

زوال کے نتیجے میں حسن اور جوانی کی بے ثباتی کا احساس انہیں کچھ کے

لگتا ہے اور وہ اِس المناک کیفیت کی مصوری یوں کرتے ہیں:

کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو آ گیا
یکسر وہ استخوان شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھو کسی کا سر پر غرور تھا

—

خاک آدم ہی ہے تمام زمیں
پاؤں کو ہم سنبھال رکھتے ہیں

—

رہ مرگ سے کیوں ڈراتے ہیں لوگ
بہت اس طرف کو تو جاتے ہیں لوگ

میر کے یہاں زندگی کی بے ثباتی کے گہرے احساس کی موجودگی کی بنا پر بعض لوگ انہیں قنوطی شاعر قرار دیتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری اس عام رائے کو یوں پیش کرتے ہیں "وہ یاس پرست تھے اور اُن کی شاعری پر قنوطیت چھائی ہوئی ہے۔" کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ "میر کی دنیا تنگ ہے یہ داخلی اور خارجی اثرات قبول کرتے، جو ایک خاص رنگ کے یعنی درد و غم کا نمونہ ہوتے۔"[۱] مولوی عبدالحق کا بھی یہی خیال ہے کہ "میر کے دل سے جب کوئی

۱۔ اردو شاعری پر ایک نظر ص ۲۸

بات نکلی وہ یاس وناکامی میں ڈوبی ہوئی تھی'' ۔ ترقی پسند نقادوں میں مجنوں گورکھپوری اور سید احتشام حسین نے البتہ اُن کو کسی منفی رجحان سے وابستہ کرنے سے انکار کیا ہے' سچ تو یہ ہے کہ شاعر انسانیت کے ضمیر کا درجہ رکھتا ہے اس لیے وہ انسانی مسایل کے بارے میں وہی رویّہ اختیار کرے گا' جسے اس کے ضمیر کی منظوری حاصل ہو' ظاہر ہے وہ ایک منفی یا ضرر رساں رجحان کے بجائے ایک مثبت اور افادی انداز روا رکھے گا۔ اس کی غم پسندی یہاں تک کہ قنوطیت بھی زندگی اور اس کے گوناگوں مظاہر سے اس کے ناقابل شکست رشتے کی نشاندہی کرے گی' صاف ظاہر ہے کہ غم حیات کی بات وہی کرے گا جو حیات سے مخلصانہ وابستگی رکھتا ہو' جدید دور کے شعراء بالعموم تنہائی برگشتگی اور محرومی کے تجربات کا اظہار کرتے ہوئے انسان دوستی یا کچھ دیگر اخلاقی تصورات کی تکذیب نہیں کرتے ۔ (جیسا کہ بعض کوتاہ بیں نقاد سمجھتے ہیں) بلکہ اِن سے گہرے جذباتی تعلق کو اجاگر کرتے ہیں' وہ خیر اور شر کے تصادم میں خیر کی پامالی کا دل شکن انجام دکھاتے ہوئے دراصل اُن جراحتوں کا احساس عام کرتے ہیں' جن سے اُن کا اور پوری انسانیت کا وجود خوں آغشتہ ہے' بعینہٖ یہی صورتِ حال میرؔ کی شاعری میں بھی ملتی ہے' بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ وہ زندگی کے المیے کے شاعر ہیں' جس طرح شیکسپئر یا غالب ہیں' میرؔ کو زندگی میں حق و باطل اور خیر و شر کی معرکہ آرائیوں میں حق اور خیر کی شکست کو دیکھ کر عالمی اخلاقی نظام کی درہمی کا احساس ہے' اور یہ احساس اُن کے دلی قلق کا

ع ۱۔ انتخاب کلام میرؔ ۔ صـ ۳۶

باعث ہے، اور وہ بار بار اس کا اظہار کرتے ہیں، اُن کے اظہار میں جذباتیت نہیں، بلکہ فکری متانت ہے، وہ زہرِ غم کو نوش کرتے ہیں، مگر چہرے پر تکدر، بیزاری یا تلخی کا سایہ بھی اُبھرنے نہیں دیتے، اِس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ میر کی "دنیا تنگ" نہ تھی، اور نہ ہی وہ تنگ دلی کے شکار تھے، پھر یہ بھی واقعہ ہے کہ اُن کی ہر بات "درد و غم میں ڈوبی ہوئی نہ تھی، وہ نشاط و بہجت کے نغمہ خواں بھی ہیں وہ وصل محبوب سے شادکام بھی ہوتے ہیں، اپنی شوخیٔ طبع کا اظہار بھی کرتے ہیں، اور فکری سطح پر بقول مجنوں "بڑی سے بڑی مصیبت کا مقابلہ کرنے کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں۔"

اقسام جواہر

کھنچ کا دی جو کی سینہ کی غم ہجراں نے
اس دفینے میں سے اقسام جواہر نکلا
میر

میر کی شاعری کے مخصوص جذباتی روابط، ذہنی میلانات اور فکری نوسیات کا تجزیہ کرنے سے اُن کے تخلیقی ذہن کی سچائی، قوت اور انفرادیت کا بھرپور احساس ہوتا ہے ایسے شاعر کو اپنی تخلیقیت کی موثر لفظی تجسیم کے لیے ایک پیچیدہ مسئلے سے دوچار ہونا ناگزیر ہے، جو لسانی اظہار کی جکڑبندیوں کا پیدا کردہ ہے، شاعر جو کچھ محسوس کرتا ہے، اور جن تجربوں سے گذرتا ہے، اُن کا اظہار الفاظ ہی سے ممکن ہے، الفاظ کا مجموعہ، جو انسان کو اپنے مافی الضمیر کی ادائیگی میں مدد دے، زبان کہلاتا ہے، اور یہ عمل زبان کے ترسیلی کردار کو واضح کرتا ہے، لیکن یہ ضروری نہیں کہ یہ انسان اور خاص کر شاعر کے ہر داخلی تجربے کا موثر احاطہ کر سکے، اس لیے کہ اوّل تو داخلی تجربے کی اسراریت، تجریدیت اور گہرائی کی بھرپور لفظی صورت گری کی قطعیت کے بارے میں کچھ کہنا ممکن نہیں، دوسرے زبان ایک متحرک قوت ہونے کے باوجود مرور زمانہ کے ساتھ تکرار، میکانکیت اور روایت

کی شکار ہو جاتی ہے اور ادائے مطالب میں ناکارہ ہو جاتی ہے یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ زبان سماجی اور اجتماعی نوعیت کی بھی ہے، یہ اپنے جغرافیائی تہذیبی اور علاقائی ضرورتوں اور خواص کی پابند بھی ہے۔ اس لیے شاعر کو خود شناسی کے کرب انگیز عمل سے گذرتے ہوئے اس سے بڑھ کر جس جانکاہ مرحلے سے گذرنا پڑتا ہے، وہ لسانی شعور کا مرحلہ ہے، اُسے مجبوراً اپنے تجربات کو ایسے الفاظ میں ڈھالنا ہے، جو سماجی منظوری کی سند رکھتے ہوں، اس لیے کہ یہی اس کا وسیلۂ اظہار ہیں، وہ اپنی کوئی زبان یا وسیلہ ایجاد نہیں کر سکتا، اگر وہ ایسا کرتا ہے تو لغویت یا پاگل پن کا ارتکاب کرتا ہے، یہی وجہ ہے کہ لسانی یا ہیئتی سطح پر بھی وہ اتنے ردوبدل کا اختیار نہیں رکھتا کہ اس کی تخلیق اتنی مختلف ہو کہ عجوبہ یا چیستان بن کر رہ جائے، شاعر کے داخلی تجربے کتنے ہی انوکھے اور حیرت زا کیوں نہ ہوں اسے لسانی سطح پر، جو ایک سماجی ضرورت بھی ہے، اُنہیں اپنے قارئین کے لیے (خواہ ان کی تعداد چند نفوس ہی تک محدود کیوں نہ ہو) قابلِ ہضم اور قابلِ قبول بنانا پڑے گا ورنہ اُسے رمبو کی طرح خاموش ہونا پڑے گا، یہ لسانی مجبوری اُس کا مقدر ہے، تاہم بڑے شعرا کے یہاں لسانی عمل اُن کی قادر الکلامی اور لسانی جکڑبندیوں سے حتی المکان آزادی کے رویے کا پتہ دیتا ہے، وہ زبان کے مروجہ اور روایتی ڈھانچے کو تخلیق کے آتشیں سیال میں پگھلا کر ایک ایسی شعری لسانیات کو خلق کرتا ہے، جو بہت حد تک اس کے داخلی تجارب کو اسیر کرنے میں مدد دیتی ہے، اس طرح سے زبان کے معیار و مزاج کو تہہ و بالا کیے بغیر اس کی نئی تشکیل کا عمل مکمل ہو جاتا ہے، یہ کام غالب اور اقبال نے بخوبی انجام

دیا ہے۔

1 میرؔ کی لسانی کارگزاری کا تجزیاتی مطالعہ نہ صرف ان کے تخلیقی شعور کی پیچیدگیوں کی تفہیم میں معاون ہوگا' بلکہ فنی برتاؤ کے بعض منفرد نتایج کیلئے بھی راہ ہموار کرے گا وہ خالص اور حقیقی شعری وجود کے مالک ہیں۔ ان کیلئے شاعری نجی معاملات یا ملکی مسایل کے اظہار کا ذریعہ نہیں یہ روایتی شعراء کی طرح محض قافیہ پیمائی بھی نہیں' بلکہ یہ اُن کے داخلی وجود کی ایک ازلی ضرورت ہے۔ اور اِس سے اتنی گہری پیوستگی رکھتی ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ میرؔ فنا فی الشعر ہو کر رہ گئے ہیں' اور ان کی فنا ہی اُن کی شعری بقا کی دلیل ہے' ایک سہل پسند اور سطح بین ناقد اُن کے شعری انہماک کو' جو اُن کی زندگی اور شاعری سے مترشح ہے' تلمیذ الرحمان کے عقیدے سے ہم رشتہ قرار دیکر اپنے تنقیدی فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ کرسکتا ہے' لیکن تنقید سہل پسندی یا سطح بینی سے کوئی سروکار نہیں رکھتی' یہ ژرف بینی کی متقاضی ہے' چنانچہ اُن کی شاعری کی گہرائیوں میں اُتر کر چند ایسے نادر حقایق کا سامنا ہو جاتا ہے' جو اُن کے شعری رویوں کی قدر سنجی کیلئے ٹھوس اساس فراہم کرتے ہیں' اور ساتھ ہی شاعری کے تخلیقی کردار کی تفہیم وتحسین کے لیے نئے اور معتبر تنقیدی معائر کا پتہ دیتے ہیں۔ اس طرح سے میرؔ کو ایک ایسے شاعر کی حیثیت سے بھی اوّلیت کا درجہ حاصل ہوتا ہے' جو ایک آفاقی نوعیت کی شعریات کی داغ بیل ڈالنے کا افتخار حاصل کرتا ہے'

میرؔ کو فنا فی الشعر قرار دینے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ تارک الدنیا ہو کر شعر میں گم

ہو گئے، جس طرح کوئی صوفی علائق سے بے نیاز ہو کر خدا میں گم ہوتا ہے، میر نے متصوفانہ میلانات یا طبعی خلوت پسندی کے باوجود زندگی کا خاصا وقت مجلس آرائیوں، معرکوں، جنگوں، مجادلوں اور مناظروں میں گذارا ہے، حصول معاش کے لیے وہ کہاں کہاں نہ گئے اور کن کن نوابوں، امیروں اور جاگیرداروں کی مصاحبت اختیار نہ کی، گویا دوسرے شعراء کی طرح انہوں نے بھی گذر بسر کے لیے شعوری جدوجہد میں عمر عزیز کا خاصا حصہ صرف کیا اُن کو فنافی الشعر قرار دینے سے یہ بھی مطلب نہیں کہ وہ واحد ایسے شاعر ہیں جو غریق شعر رہے ہیں، ایک بڑے شاعر کی پہچان ہی یہ ہے کہ وہ شعر ہی کا ہو کر رہ جاتا ہے اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ تخلیق شعر کا عمل اُن کے یہاں نہ صرف ایک فطری اور مربوط عمل ہے، بلکہ ایک ایسی خود رفتگی، محویت اور جاں دادگی کی کیفیت ہے کہ وہ اپنے حقیقی وجود سے دستبردار ہو کر خالصتاً ایک تخیلی اور ماورائی وجود میں ڈھلتے ہیں۔ یہاں تک کہ تخلیق کا طلسم ٹوٹنے پر بھی اُنہیں حقیقت پر خواب کا گماں گذرتا ہے۔ جیسا کہ اُن کے طرز عمل سے بھی بسا اوقات ظاہر ہوتا ہے۔ اُن کے یہاں اپنے حقیقی وجود سے دستبردار ہو کر ایک خالصتاً تخیلی وجود میں منتقل ہونے کا عمل اتنا مربوط، مسلسل اور موثر ہے کہ اس کے تمام تر ماورائی ہونے کے باوجود اس کی واقعیت اور اثر انگیزی پر ایمان لے آنا پڑتا ہے۔ خود وہ اس نوع کی زندگی سے اس قدر مانوس ہو جاتے ہیں کہ وہ اسکی اصلیت کو بے چون وچرا تسلیم کرتے ہیں، وہ خود کو ایک الگ فرقے یعنی شاعروں کے فرقے کا عاشق قرار دیکر فخر محسوس کرتے ہیں، اور اُن کے صاحب اسرار ہونے کی توثیق کرتے ہیں:

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
کہ بے دھڑکے بھری محفل میں یہ اسرار کہتے ہیں

اُن کا شعری عمل تمام و کمال اپنے داخلی وجود کی پراسرار دنیا میں جینے اور مرنے کا عمل ہے اُن کی تخیل پرستی خاص طور پر غالب اور بودلیر کی یاد دلاتی ہے۔ اِن کے یہاں بالعموم تخیلی واقعیت خارجی حقیقت پر غالب آجاتی ہے۔ اِن کے برعکس اقبال کئی مقامات پر خارج اور داخل کے عدم توازن کا احساس دلاتے ہیں۔ میر خارج سے یکسر انقطاع کر کے داخلی دنیا میں زندہ رہتے ہیں۔ یہ ان کی پناہ گاہ نہیں بلکہ اصلی دنیا ہے، یہ وقتی طور پر اکتساب راحت کا ذریعہ بھی نہیں جیسا کہ رومانی شعراء کے عافیت کوشانہ رویوں سے مترشح ہوتا ہے اس دنیا کی راحت ہو یا عذاب، ان کے لیے نوشتۂ تقدیر ہے، یہ خواب کی ایک ایسی دنیا ہے جو حقیقی دنیا کی ہولناک آگہی کو تیز کرتی ہے، یہ ایک آسیب زدہ ذہن کی دنیا ہے جس کے شب و روز، نور و ظلمت، شجر حجر، دشت و دریا، زمین و آسمان، رنگ و سایہ یہاں تک کہ سانس لینے والی مخلوق بھی مختلف، آسیبی اور نادر الوجود ہے، اس میں وہ سایہ آسا اور تحیر خیز موسموں، رنگوں، شہروں، ویرانوں، سمندروں، سرابوں حسینوں، پھولوں اور لوگوں کا سامنا کرتے ہیں، اور حیرت، خود رفتگی، اذیت، خود ترحمی، تردد، انتشار، فریب شکستگی، پراگندگی کی مختلف النوع کیفیات کا رعشہ آلود پیکر بن جاتے ہیں، یہ کیفیات اُن کے طبع رواں کو انگیز کر کے اُن کے ہونٹوں سے اشعار بن کر نکلتی ہیں، قاری اِن اشعار کے لسانی وسائل

سے کام لے کر اُس تخیلی دنیا میں باریاب ہوتا ہے جو میر کے زیر نگیں ہے۔ اور اُن ہوش ربا تجربوں کو متشکل دیکھتا ہے جو میر پر گذرے ہیں گویا اُن کا تجربات کی ترسیل کے لیے زبان کا تخلیقی برتاؤ بھی اُسی طلسمی عمل کا ایک ناگزیر حصہ ہے جو اُنہیں خیالی دنیا کی تخلیق کی قدرت عطا کرتا ہے زبان کی طلسم کاری کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اُن کے سبھی واردات رفتار وقت سے طاقِ نسیاں کی زینت بننے یا اُن کے پیوند خاک ہونے کے نتیجے میں مسمار ہونے کے بجائے لفظ و پیکر میں زندہ متحرک اور نمو پزیر ہیں۔ اِس طرح سے وقت اور فنا کی نفی کر کے اپنی معجزاتی دائمیت کا ثبوت دیتے ہیں۔ یہ شعری ہیئت میں ڈھل کر انسان کو بے رنگ سپاٹ اور محدود زندگی سے الگ کر کے احساس و فکر کی رنگا رنگ اور بے کراں وسعتوں سے آشنا کرتے ہیں۔ اور عادت اور مالوسیت کے حجابات کی شکست کر کے اپنی نادرہ کاری معنویت اور کشش کا احساس دلاتے ہیں۔

میر کے شعری عمل کا تجزیہ کرتے ہوئے اُن کی تخیلی شخصیت کی افتادِ طبع اور وضع قطع کو نظر میں رکھنا ضروری ہے یہ ایک قلندر یا ساحر کی انوکھی شخصیت ہے جو ایک ہو سے عالم کے آئینے کو سیاہ کر سکتی ہے اور دو چار شعر پڑھ کر سبھوں کو رجھا سکتی ہے:

ہم ہیں قلندر آکر اگر دل سے دم بھریں
عالم سبا آئینہ ہے سبہ ایک ہو کے زیچ

شاعر نہیں جو دیکھا تو تُو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

اِس شخصیت کی ہفت رنگی کا اندازہ اِن اشعار سے ہو سکتا ہے:

میں کون ہوں اے ہمنفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتیٔ راز نہاں ہوں

جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

یہ آن میں کچھ ہے اور آن میں کچھ:

آن میں کچھ ہیں آن میں کچھ ہیں
تحفۂ روزگار ہیں ہم بھی

یہ زمانے کا سرد و گرم دیکھ چکی ہے اور زندگی کی تباہ کن حقیقتوں کے سامنے کسی عقیدے یا خوش فہمی کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتی، بارہا یہ ایک کہنہ سال خضر صورت دیدہ ور کی شکل میں نظر آتی ہے اور انتباہ کرتی ہے:

یہ سرا سونے کی جاگاہ نہیں، بیدار رہو
ہم نے کر دی ہے خبر تم کو، خبردار رہو

شعر کا مجموعی آہنگ انتباہی اور انتباہی ہے، شعر کے دوسرے مصرعے کے پہلے لفظ ہی سے شعری کردار کی گمبھیرتا، دیدہ وری اور تجربہ کاری کا احساس ہوتا ہے،

اور پھر اس کی ہر بات اکتشافی اور بزرگانہ ہوتی ہے:

گرچہ وہ گوہر تر ہاتھ نہیں لگتا لیک
دم میں دم جب تئیں ہے اُسکے طلبگار رہو

ذیل کے اشعار میں یہی مکاشفانہ لہجہ اِن کی تخلیقی شان کو قایم رکھنے میں تقویت دیتا ہے:

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاجوری کا
کل اُس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا
آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

اس کا ایک رنگ خستگی، درد، حیرت اور خاکساری کا بھی ہے، اور یہ آشوب کار بھی بن جاتی ہے، یہاں تک کہ موت بھی اس کو زیر نہیں کر سکتی، اس کا غبار جسم بگولے کی صورت اختیار کرتا ہے:

ہنگامۂ قیامت تازہ نہیں، جو ہوگا
ہم اس طرح کے کتنے آشوب کر چکے ہیں

دیکھا ہے مجھے جن نے سو دیوانہ ہے میرا
میں باعثِ آشفتگیٔ طبع جہاں ہوں

ترے کوچے کے شوق طوف میں جیسے بگولا تھا
بیاباں میں غبار میر کی ہم نے زیارت کی

میرؔ کی شعری شخصیت، جیساکہ بیان ہوا، بدلتے رنگوں سے عبارت ہے، کبھی کبھی یہ شدید داخلی الجھاؤں کی شکار ہوتی ہے، اور اس کی بددماغی اور بدمزاجی انتہا کو پہنچتی ہے:

اتنی بھی بدمزاجی ہر لحظہ میرؔ تم کو
الجھاؤ ہے زمین سے جھگڑا ہے آسماں سے

اور کبھی صبر و تحمل سے ایسے بار کو اٹھاتا ہے، جس سے سب نے گرانی کی:

سب پہ جس بار نے گرانی کی
اسکو یہ ناتواں اُٹھا لایا

اغلب ہے کہ میرؔ کی شعری شخصیت کے بعض پہلو اُن کی سوانحی شخصیت سے مطابقت رکھتے ہوں، تاہم یہ حقیقت ہے کہ یہ تمامتر تخیلی دنیا کی زائیدہ ہے، یہی صورت غالب کے یہاں بھی ملتی ہے، لیکن اقبال اور ییٹ کی شعری شخصیت حقیقت اور خواب کے درمیان پل کا کام دیتی ہے، یہ شعراء حقیقت سے تخیل کیطرف اور پھر تخیل سے حقیقت کی جانب سفر کرتے ہیں۔ اس نوع کا شعری عمل اسی صورت میں استناد کا درجہ حاصل کرتا ہے، جب آمد اور بازگشت تخیلی گرفت سے باہر نہ ہو، اور حقیقت بھی خواب کا التباس پیدا کرنے کی قوت رکھتی ہو، ظاہر ہے ایسا مشکل کام ایک بڑا شاعر ہی انجام دے سکتا ہے، اختر الایمان، جو اسی طریق کے دلدادہ ہیں، حقیقت اور خواب کے درمیان کی حدِ فاصل کو گرانے میں ناکام ہو کر نثری سطح پر آجاتے ہیں۔ اور کلی تحیر زائی سے عاری ہو جاتے ہیں۔

میرؔ جب خارج سے داخلی دنیا میں قدم رکھتے ہیں، تو تمام پلوں کو اڑا دیتے

ہیں، اور بازگشت سے کوئی مطلب نہیں رکھتے، اُن کے نزدیک خارجی دنیا اتنی کم مایہ اور حقیر ہے کہ اس کی جانب نگاہ اٹھانا بھی گوارا نہیں کرتے، غالباً یہی وجہ ہے کہ اُن کو پائین باغ کی طرف کی کھڑکی کھولنے کی ضرورت نہ پڑی۔ اُن کے لیے داخلی دنیا ہی اصلی دنیا تھی ـــــ عجائب دید کی جا:

دل دل لوگ کہا کرتے ہیں تم نے نہ جانا کیا ہے دل
چشم بصیرت وا ہووے تو عجائب دید کی جا ہے دل

اس دنیا میں رہ کر وہ خود بھی وہ نہیں رہتے جو وہ ہیں، اُن کے مزاج، رویّے اور تاثر پذیری میں تبدیلی واقع ہوتی ہے، اُن کا لہجہ اور طرزِ گفتار بدل جاتا ہے، اُن کی ہر حرکت، ہر سوچ اور ہر ردِ عمل عمومی نوعیت کا نہیں رہتا، بلکہ علامتی ہو جاتا ہے ـــــ تہہ در تہہ معانی کا حامل، افسوں طراز!

وہ تخلیق کے برقی لمحوں میں تخیل کی سایہ گوں وسعتوں میں منوّر پیکروں کی تخلیق کرتے ہیں، اُن کا یہ عمل کبلا خان کے جادوئی عمل سے مماثل ہے، جو ایک بڑے تاجدار کی طرح اپنے فرمان سے بے مثال محل اور باغ خلق کرتا ہے، میر کے یہاں یہ عمل اُن کی مخصوص افتادِ طبع اور نفسیات سے اتنا پیوست ہے کہ یہ بالکل فطری اور جبلی معلوم ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ اُن کے اشعار شعوری کدوکاوش کی گرانباریوں سے پاک صاف ہیں، یہ لفظوں کے شعوری التزام، آرائش، صنعت کاری اور تصنع سے دور ہیں، نکات الشعرا کے اختتامی حصے میں اُن کا ایہام گوئی کی صنعت کو مسترد کرنا ان کے اسی رویّے کا مظہر ہے اُن کے یہاں اشعار خود رو پودوں کی طرح اُگتے ہیں اور برگ و بار لاتے ہیں،

اُن کا شعری شعور ارادی منصوبہ بندی کا مرہونِ نہیں، بلکہ فطری اور جبلّی ہے، اس کا یہ مطلب نہیں کہ اُن کے لیے شعر گوئی کوئی سہل کام ہے۔ اس کے لیے شاعر کو جس دل گداختگی کی ضرورت ہے، میرؔ اس سے الگ نہیں ہیں، یہ مسلم ہے کہ تخیلی تجربوں کی لفظی تجسیم کا عمل حد درجہ کرب ناک ہوتا ہے، اس کرب سے ہر فن کار کو گذرنا پڑتا ہے میرؔ بھی شام سے تا صبح جلتے ہیں، تب کہیں "سخن گرم" کہتے ہیں:

تب گرم سخن کہنے لگا ہوں کہ میں اِک عمر
جوں شمع سرِ شام سے تا صبح جلا ہوں

اور کئی بار جان گدازی کے باوجود اظہار کی ناکامی کے المیے سے دوچار رہے ہیں، کہتے ہیں:

سینکڑوں حرف ہیں گرہ دل میں
پر کہاں پائیے لبِ اظہار

شاعر جس حقیقت کو پالیتا ہے، وہ ماورائے حقیقت ہے، اس حقیقت تک رسائی حاصل کرنے کے لیے اُس جانکاہ عمل سے گذرنا پڑتا ہے، اس لیے کہ معروضی حقیقت دیوارِ سنگ بن کر حایل رہتی ہے، خود شاعر کی اپنی ذات بھی حارج ہوتی ہے، اِس لیے اِن کا انہدام لازمی ہو جاتا ہے، اُن کے نزدیک گوہر نایاب کی یافت کے لیے جان کی قربانی ناگزیر ہے:

پایا گیا وہ گوہرِ نایاب سہل کب
نکلا ہے اس کو ڈھونڈنے تو پہلے جان کھو

وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ اُن کے باطنی التہاب سے معروضی رشتے پگھل جاتے ہیں اور ایسا ہوتے دیکھ کر وہ متردد نہیں ہوتے، اس لیے کہ اُن کے داخلی وجود کی سالمیت کے لیے یہ ضروری ہے۔ اِسی ضرورت کے پیشِ نظر انہوں نے تنگ دستی کے باوجود صلۂ معاش اور مرتبے کی پروا نہ کی کتنی بار مالی حالت کی خرابی کے باوجود انہوں نے نوابوں اور جاگیرداروں کی ایسی فرمائشوں کو مسترد کیا، جن سے اُن کی تخلیقی سالمیت کو خطرہ لاحق ہو سکتا تھا، لکھنوی ماحول کی ظاہری رنگینی اور چمک دمک سے وہ مفاہمت نہ کر سکے، وہ جانتے تھے کہ ان کے لیے اپنے باطنی وجود کی سیاحت ہی اصل مدعا ہے:

اپنی ہی سیر کرتے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن مَعدود جانتے ہیں

میرؔ تخلیق کے لاشعوری عمل کے قایل ہیں، وہ خارج اور داخل، جذبہ اور عقل، شعور اور لاشعور کی حد بندیوں کی نفی کر کے داخلی شخصیت کی پراسرار گہرائیوں میں اُترتے ہیں اور لاشعوری دفینوں سے اقسام جواہر نکالتے ہیں:

کنج کاوی جو کی سینہ نے غمِ ہجراں کی
اِس دفینے میں سے اقسام جواہر نکلا

اُن کے یہاں طبع رواں کے تعلق سے بحر کی لہر شعر کے الہامی تصور کا استعارہ بن جاتی ہے:

تھی بحر کی سی لہر گہ آئی چلی گئی
پہنچتی ہے اس سرے تئیں طبع رواں کی بات

اس نظریے کی رُو سے شخصیت کی گہرائیوں سے اخذ کردہ تجربوں میں جذبہ، فکر، احساس اور حسیات اس ترکیبی انداز میں باہم گر گتھ جاتی ہیں کہ تکمیل یافتہ شعر اپنی تکاز، رخشندگی اور وحدت کی بنا پر گہر کی طرح دمکتا ہے، میرؔ اس سے واقف ہیں، اسی لیے انہوں نے شعر کے لیے گہر کا استعارہ وضع کیا ہے:

ہر بیت میں کیا میرؔ تری باتیں گتھی ہیں
کچھ اور سخن کر کہ غزل سلک گہر ہے

دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میرؔ
دُر سے ہزار چند ہے اُنکے سخن میں آب

جو دیکھو میرے شعرِ تر کی طرف
تو مائل نہ ہو پھر گہر کی طرف

دریا میں قطرہ قطرہ ہے آب گہر کہیں
ہے میر موجزن ترے ہر یک سخن میں آب

"شعرِ تر" کو گہر قرار دینے سے ظاہر ہوتا ہے کہ میر لفظ اور تجربے کے درمیان کسی ثنویت یا آویزش کے لیے کوئی خفیف سی گنجائش بھی باقی نہیں رہنے دیتے۔ یہ صورت اقبال کے بعد راشد، میراجی اور اختر الایمان کی کئی نظموں میں نظر آتی ہے، اور لفظی تجسیم کاری پر اُن کا تصرف مشکوک ہو جاتا ہے، میرؔ کے یہاں اکثر و

بیشتر تجربے لفظ و پیکر میں ڈھل کر مکمل اکائی بن جاتے ہیں اور ایک فطری، مربوط اور نمو پزیر وجود کا احساس دلاتے ہیں یہ اُن کا منفرد ذہنی تفاعل ہے اس کی بے روک نظری اور بے خلل تکمیل پزیری میں سب سے بڑا معاون عنصر اردو زبان کے تشکیلی دور سے نکل کر ملکی سطح پر فکری، جذباتی اور تہذیبی رنگارنگی کو رگ و پے میں جذب کرنے اور ادبی سطح پر ایک طاقت ور ترسیلی وسیلہ بننے کی صورت میں تھا۔ لسانی اعتبار سے یہ تاریخی ارتقاء کے اُس دور کی نمایندگی کرتی تھی جب ایرانی اور ہندوستانی عناصر کی ترکیب باہم سے یہ ایک تازہ اور زرخیز لسانیات کو وضع کر چکی تھی، اور شعری ضروریات کی کفالت کرنے کی قوت سے بہرہ ور تھی۔ یہ واقعہ ہے کہ شعری زبان اپنے صدیوں کے سفر میں متواتر استعمال سے فطری آب و تاب سے محروم بھی ہو جاتی ہے اور اس کے ترسیلی امکانات زایل ہو جاتے ہیں۔ یہ اپنے فطری تحرک، حرارت اور نمو سے محروم ہو جاتی ہے اور ملبے کا ڈھیر بن کے رہ جاتی ہے چنانچہ صدیوں سے مستعملہ ترکیبوں اور الفاظ جو اظہاری قوت سے محروم ہو چکے ہوں کو برتنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعر کا لسانی شعور فرسودہ ہو چکا ہے اور وہ ملبے کو کریدنے کے بے نتیجہ عمل میں مصروف ہے، ایک بڑا فن کار زبان کے فرسودہ اور از کار رفتہ عناصر سے دست کش ہو کر اپنے سوز نفس سے اسے روایت زدگی سے پاک و صاف کر کے اس کی نئی ترکیبی صورت گری کرتا ہے۔ میر کو خوش قسمتی سے اس سخت مرحلے سے نہ گذرنا پڑا، اس لیے کہ زبان کے جملہ ذخایر ابھی اَن چھوتے تھے اور ایک طاقت ور شاعر

کے دستِ معجز کار کے منتظر تھے، لیکن اِس کا یہ مطلب نہیں کہ زبان اُن کے لیے کوئی تر نوالہ تھی یا کہ زبان اپنی تکمیلی اور ترسیلی صورت میں اُن کے سامنے دست بستہ کھڑی تھی، اُن کو اگر زبان کی کہنگی یا فرسودگی کے مسئلے کا سامنا نہ تھا، تو اِس کا یہ مطلب نہیں کہ کوئی لسانی دشواری اُن کے درپیش نہ تھی، اُن کی سب سے بڑی دشواری یہ تھی کہ اُنہیں زبان کو روزمرہ کی عامیانہ سطح سے بلند کر کے اس کی تخیلی سمت کا تعین کرنا تھا، اُن سے پہلے ولی اور اُن کے معاصرین لسانی تہذیب و تشکیل میں اپنا رول ادا تو کیا کرتے وہ زبان کے امکانی مضمرات تک بھی رسائی حاصل نہ کر سکے، اِس لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ اردو زبان ابتدا ہی سے ایک ایسے شاعر کی منتظر تھی، جو زبان کا نکتہ شناس ہو اور وہ بالآخر اسے میرؔ کی صورت میں ملا۔

انہوں نے پوری توانائی کے ساتھ زبان کو اپنی شعری ضروریات کے لیے برتا اُن کے سامنے شعری زبان کی ایسی بندھی ٹکی، سخت گیر اور مزاحم روایات نہ تھیں، جو کبھی کبھی ایک طاقت ور شاعر کو بھی پابہ جولاں کرتی ہیں اور اس کی دنیائے فکر سکڑ کے رہ جاتی ہے، فیضؔ کے ساتھ یہی ہوا، وہ اپنے لسانی شعور کو مکمل طور پر روایت کی جکڑ بندیوں سے آزاد نہ کر سکے، نتیجے میں اُنہیں جدید آگہی سے متعلق مسائل و کوائف کو بھی شیشہ نے قاتل، بند قبا، حرف وفا، فصل گل اور دلِ آوارہ کے گھسے پٹے استعاروں کے ذریعے پیش کرنا پڑا۔ میرؔ کو روایت شکنی کے مسئلے کا سامنا نہ تھا، انہیں ایک نئی لسانی روایت کی تشکیل کا مرحلہ درپیش تھا، وہ اِس مرحلہ سے بخیر و خوبی گذر گئے انہوں نے جو شعری

لسانیات تشکیل دی ہے' وہ آنے والے شعرا کے لیے سرچشمۂ فیض بن گئی'
اُن کی زبان ان کی اپنی زبان ہے' یہ فارسی سے مستعار نہیں لی گئی ہے۔
حالانکہ فارسی کے ذائقے سے آشنا ہے' یہ اُس سرزمین کی شادابی اور بوباس
رکھتی ہے۔ جس میں میر سانس لیتے ہیں' اس میں فطرت کے حسن کا کنوارا پن
اور مہک ہے' انہوں نے اپنی جمالیاتی شخصیت کے متنوع جلووں سے اسے زیادہ
حسین' جاذب نظر اور توانا بنایا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اُن کی قایم کردہ لسانی صورت
کافی مدت تک اُن کے بعد آنے والے شعرائ کے لیے قابل تقلید نمونہ نہ بن سکی'
غالب "معتقد میر" ہونے کے دعویٰ کے باوجود ایک جداگانہ لسانی روایت کے
خالق ہیں' ان کے مزاج کی پرداخت فارسی کی شعری اور لسانی روایات جن
کی نمائندگی بیدل کر رہے تھے کے زیر سایہ ہوئی' اسی لیے انہوں نے اپنی تخلیقی
قوتوں کے قابل لحاظ حصے کا اظہار فارسی میں کیا' جہاں تک اُن کے مجموعۂ اردو
کا تعلق ہے یہ ہندی اثرات کے مقابلے میں ایرانی اثرات ہی کا حامل ہے'
غالب نے دراصل ایک ایسی لسانی روایت کی بنیاد ڈالی' جو اپنی صلابت'
پیچیدگی اور شستگی کی بناپر بہت حد تک عجمیت سے مربوط ہے' اس کے علی الرغم
میر کی روایت نرمی' لچک' سادگی اور مٹھاس کی وجہ سے ہندوستانیت سے
اپنا رشتہ استوار کرتی ہے' یہ روایت بدیہی طور پر اردو شعرا کے طبعی میلان
سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے' یہی وجہ ہے کہ موجودہ صدی میں عظمت اللہ
خاں' حفیظ جالندھری' میراجی' فراق' ناصر کاظمی اور خلیل الرحمان اعظمی کی شاعری
میں میر کے لسانی رویے سے ہم آہنگی کا احساس زیادہ نمایاں ہے' ناصر کاظمی

اور ابن انشا کے یہاں تو باقاعدگی سے میر کے آہنگ کے احیاء کا میلان ملتا ہے۔ نئے شعرا کے یہاں بھی اقبال اور ترقی پسند شعرا کی لسانی بلند آہنگی کے خلاف ردعمل کے طور پر زبان کو سادگی اور نرمی سے برتنے کا شعور واضح ہے۔
میر غالب ہی کی طرح فارسی ادبیات کے دلدادہ ہیں، مگر انہوں نے فارسی روایت کو اپنے اوپر حاوی نہ ہونے دیا۔ فارسی ترکیبیں اُن کے یہاں بھی بکثرت ملتی ہیں، لیکن اُن کی شانِ نزول فارسیت کے حاوی اثرات کو شعوری طور پر قبول لینے کے رویے سے مشروط نہیں ہے، بلکہ تجربے کی اندرونی ضرورت سے متعلق ہے۔ انہوں نے زبان کو فارسیت سے بوجھل ہونے نہیں دیا۔ بلکہ اسے روزمرہ زبان سے آمیز کر کے ایک نئی امتزاجی زبان کی تشکیل کی یہ نرم اور رسیلی زبان ہے اور مالوس رنگ روپ اور آہنگ رکھتی ہے اس عمل میں اُن کے مزاج اور افتادِ طبع کو بھی دخل رہا ہے، اور اُن کا شعور لفظ بھی اپنا کام کرتا رہا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ وہ لفظوں کے پارکھ ہیں، اور ایسے الفاظ برتتے ہیں جو اصلی اور فطری ہیں، آرائشی اور مصنوعی نہیں ہیں۔ وقیع اور بے ساختہ ہیں، بازاری اور متبذل نہیں، اِس سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہیں کہ وہ نظیر اکبرآبادی کی طرح عوامی زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ بقول اُن کے عوام سے گفتگو کرتے[1] کے باوجود اُن کے اشعار خواص پسند ہیں، لہجے

---

[1] شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

کی سادگی اور بے تکلفی اُنہیں عوامی سطح پر نہیں لے آتی، بلکہ عوامی سطح کو ترفع عطا کرتی ہے، ایک بڑا شاعر عوامی جذبات اور لب ولہجہ کو شخصی خلوص عطا کر کے انفرادی شان سے متصف کرتا ہے، نظیر اکبر آبادی کی سماجی تقریبات پر لکھی گئی نظمیں اجتماعی اور عوامی نقطۂ نظر کی پابندی کرتی ہیں اور عمومی لہجہ روا رکھتی ہیں، اس لیے اُن کو عوامی شاعر کہا جا سکتا ہے، ایسا شاعر عوامی دلچسپی اور تفریح کا سامان تو کر سکتا ہے، مگر بالیدہ جمالیاتی حس کی تشفی نہیں کر سکتا۔ میر نے جن اشعار میں عام لوگوں کی زبان میں عامۃ الورود جذبات کا اظہار کیا ہے اُن کے بارے میں اُن کا یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ اُن کی گفتگو عوام سے ہے ایسے اشعار سے ان کے دواوین بھرے پڑے ہیں، لیکن اِن سے ہرگز یہ ثابت نہیں ہوتا کہ وہ عام سطح کے شاعر ہیں، اس لیے کہ یہ اُن کے نمائندہ اشعار نہیں، اُن کے منتخب اشعار میں زبان کی آسانی اور سادگی کے باوجود اِس کا تخلیقی کردار نمایاں ہے، جس سے معنی کی تہہ داری خلق ہوتی ہے:

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

صبح تک شمع سر کو دُھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

نہیں ستارے یہ سوراخ پڑ گئے ہیں تمام
فلک حریف ہوا تھا ہماری آہوں کا

ہوئی ہے اتنی ترے عکس زلف کی حیراں
کہ موج بحر سے مطلق بہا نہیں جاتا

چمن میں ہم بھی زنجیری رہے ہیں
سنا ہوگا کبھو شیون ہمارا

بعض لوگ میر کی سہل پسندی کے اتنے رطب اللسان ہیں کہ ان کی سہل ممتنع کی ذیل میں آنے والی غزلوں کو بھی اُن کی سہل پسندی کا ثبوت قرار دیتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ شاعری میں سہل پسندی اس کا کوئی وصف ذاتی نہیں، کوئی بھی شعر اگر آسانی سے گلے اتر جائے اور زود ہضم ہو تو اس کی شعری حیثیت ہی مشتبہ ہو جاتی ہے۔ ایک اچھا شعر زبان کی سادگی اور روانی کے باوجود ایہام اور معنوی تہہ داری کا حامل ہوتا ہے اور قاری کو تجسس و تحیر کے مرحلے سے گذار کر اس کی جمالیاتی مسرت کا ساماں کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ میر کی سہل ممتنع کی ذیل میں آنے والی شاعری کو سادہ، یک رنگ یا سریع الفہم قرار دینا درست نہیں۔ نہ ہی ان سے اُن کی سہل پسندی مترشح ہوتی ہے۔ ایسے اشعار میں سادہ الفاظ میں معین یا معروف مطالب ادا نہیں کیے گئے ہیں۔ بلکہ انوکھے اور پیچیدہ تجربوں کا اظہار کیا گیا ہے۔ مثلاً

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

لہو میری آنکھوں میں آتا نہیں
جگر کے مگر زخم سب بھر گئے

ایسا ترا رہگذر نہ ہوگا
ہر گام پہ جس میں سر نہ ہوگا

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

میر شعر کو معانی سے بوجھل کرنے کے حق میں نہیں۔ حقیقی شاعر معنی و مطلب کے پیچھے نہیں دوڑتا۔ وہ اتنی پست اور غیر شاعرانہ سطح پر نہیں آسکتا وہ دیدہ باطن وا کر کے عالم محویت میں اپنے اندرون میں وقوع پذیر ذہنی اور لاشعوری واقعات کا مشاہدہ کرتا ہے اس کا کام صرف یہ ہے کہ ان واقعات کی لفظی صورت گری کرے اور قاری کو حرف وصوت کے تلازمات کے توسط

سے ان کا سامنا کرائے۔ میرؔ کی شعری دنیا زندہ اور متحرک پرچھائیوں کی تجریدی دنیا ہے، اس میں فوق فطری کردار ہیں، خیالی منظر نامے ہیں، بدلتے رنگ اور تابندہ سائے ہیں، میر تخلیق کے برق تاب لمحوں میں خیالی کائنات کے ان دھندلے، سایہ گوں اور فسوں پرور مظاہر و وقوعات کی مصوری کرتے ہیں۔ یہ جاگتی آنکھوں کے خواب ہیں ۔۔ خوابوں کی فسوں کاری، ایسی شاعری واضح مطالب سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، اس لیے اس کا قابل فہم ہونا ضروری بھی نہیں، اگر یہ قاری کو اپنی جانب راغب کرتی ہے، تو اس کے وجود کا جواز فراہم ہوتا ہے، ایلیٹ نے اپنے مقالے "دانتے" میں لکھا ہے:

IT IS A TEST THAT GENUINE POETRY CAN COMMUNICATE BEFORE IT IS UNDERSTOOD

میرؔ نے خود کہا ہے:

صورت پرست ہوتے نہیں معنی آشنا
ہے عشق سے بتوں کے مرا مدعا کچھ اور

گویا وہ کسی معین یا واضح خیال کا اظہار کرنے کے بجائے ایک مخصوص اور نادر شعری صورت حال کو خلق کرتے ہیں۔ ان کے گہرے فنی ادراک کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ وہ کسی تبصرے یا رائے زنی کے بغیر ہی قاری کا اس سے سامنا کراتے ہیں اور خود غائب ہو جاتے ہیں ان کے اشعار میں لفظی ترتیب سے نمو پذیر آہنگ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ تخیل کی سایہ آلود اور

تجریدی دنیا میں اپنی قوتوں کے امکانی ارتکاز سے ایسے ناگزیر اور مترنم الفاظ وضع کرتے ہیں، جو اُس استعجابیہ اور گریزاں صورت حال کو اپنی گرفت میں لاتے ہیں جو اُن کی چشم باطن کے سامنے واقع ہو رہی ہے یہ الفاظ لعل و گہر کی طرح دمکتے ہیں اور نورانی ارتعاشات کو خلق کرتے ہیں، میر اچھی طرح جانتے ہیں کہ کون لفظ لازمی ہے اور کس طرح وہ تجربے کے امکانی پہلوؤں کا موثر اشاریہ بن سکتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح قدیمی کیمیاگر قدیم نسخے پر عمل کر کے کیمیا سازی کرتا ہے، تجربے اور لفظ کے جدلیاتی عمل کی تکمیل میں ردعمل کے حیرت انگیز سلسلے معرض وجود میں آتے ہیں، لفظ تجربے کو اُبھارتا ہے اور تجربہ جو تمام تر ماورائی ہے لفظ کی تقادیر بدل دیتا ہے، وہ روزمرہ کے محدود معانی سے آزاد ہوتا ہے، حالانکہ یہ لفظ ہی ہے جو حسیّاتی تاثر پزیری سے خالصتاً تخیلی واقعات کو خارجی دنیا کے لیے معنویت عطا کرتا ہے اور دلدادگان شعر کے لیے شاعری کو پرکشش اور قابل قبول بناتا ہے۔

شعر سے معنی و مطلب کے اخراج کی وکالت کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ یہ کسی طرح کا علم عطا نہیں کرتا۔ اس کا ایک مخصوص علم کی ترسیل کا دائرۂ کار ہے، یہ حقیقت کا وجدانی علم عطا کرتا ہے۔ یہ ہم کو ہم پر منکشف کرنے کا علم ہے، جو بصیرت افروزی کا ایک ایسا عمل ہے جو تشریح کا محتاج نہیں، جوزف کیری لکھتا ہے۔

"TRUE KNOWLEDGE OBTAINED THROUGH ART IS NOT SO MUCH EXPLANATION AND COMMENT AS ACCURATE DESCRIPTION OF

PHENOMENAL APPEARANCES IN VIEW OF A POSSIBLE INTUITVIE GRASP OF WHAT INFORMS THE PHENOMENA"[1]

میر بیدار اور فعال حیاتی وجود رکھتے ہیں، اُن کی انفرادیت کا راز اس بات میں مضمر ہے کہ اُن کا شعری وجود ہمہ رنگ ہے، وہ فکری سنجیدگی کے ساتھ ساتھ حیاتی لذت سے بھی آشنا ہیں، ان کے پاؤں اپنی زمین پر ہیں، ان کی شخصیت ارضی رنگوں، خوشبوؤں، نغموں اور لطافتوں کی پروردہ ہے۔ اُن کے گہرے حسی ادراک سے اُن کی ارضی وابستگی مترشح ہوتی ہے، یہ حیاتی ادراک دھرتی کے آب و رنگ سے اخذ نمو کرتا ہے۔ پھلتا پھولتا ہے، اور ان کے اشعار میں جادو جگاتا ہے۔ میر حواس خمسہ کی تشفی کر کے جمالیاتی مسرت کا سامان کرتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے وہ پیکر تراشی کے عمل کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں، چونکہ پیکر تراشی کا عمل شاعر کے حیاتی ادراک سے مربوط و منسلک ہے۔ اس لیے بالواسطہ طور پر ارضی حسن سے فیض یاب ہوتا ہے، چنانچہ ان کے فن کی عظمت کا راز یہ ہے کہ وہ کسی بھی تاثر، حسن، وقوعہ، کیفیت یا احساس کو مناسب لفظوں میں ڈھال کر پیکر آفرینی کا حق ادا کرتے ہیں، بنیادی طور پر اُن کا تخیل مصورانہ ہے، یہی وجہ ہے کہ کوئی کیفیت خواہ کتنی ہی تجریدی کیوں نہ ہو انہیں مجسم نظر آتی ہے یہ بات

---

1. SYMBOLISME FROM POE TO MALLAVME. 14

خاص طور پر اُن کے حسی تجربوں پر صادق آتی ہے۔ اُن کی حسی تاثر پذیری کی قوت اور بوقلمونی کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ اُن کے متعدد تجربے بیک وقت ایک سے زیادہ حواس کو متاثر کرتے ہیں، ذیل کے اشعار میں باصرہ، سامعہ اور شامہ کو ایک ساتھ متحرک کرنے کی قوت موجود ہے:

ع۱ بلبلوں نے کیا گل افشاں میر کا مرقد کیا
دور سے آیا نظر تو پھولوں کا اک ڈھیر تھا

ع۲ اگتے تھے دستِ بلبل و دامانِ گل بہم
صحنِ چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

ع۳ عطر آگیں ہے بادِ صبح، مگر
کھل گیا پیچ زلف خوشبو کا

ع۴ کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

ع۵ نازکی اس کے لب کی کیا کہئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

ع۶ مشہور چمن میں تری گل پیرہنی ہے
قرباں ترے ہر عضو پر نازک بدنی ہے

ع۷ بال کھلے وہ شب کو شاید بستر ناز پہ سوتا تھا
آئی نسیم صبح جو ایدھر پھیلا عنبر سارا ہے

ع۸ سائے میں ہر پلک کے خوابیدہ ہے قیامت
اس فتنۂ زماں کو کوئی جگا تو دیکھو

ع۹ وے بند قبا کھلے تھے شاید
صد چاک گلوں کا پیرہن ہے

ع۱۰ چلتے ہو تو چمن کو چلئے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

شعر ۱ میں "مرقد" اور "پھولوں کا ڈھیر" بصری "بلبلوں کی گل افشانی" سمعی اور شامی پیکروں کو ابھارتی ہے ع۲ میں "دست بلبل اور دامن گل کا باہم اگنا" بصری پیکر ہے اور "صحن چمن کا نمونۂ یوم الحساب" ہونا سمعی، شامی اور بصری پیکروں پر دال ہے ع۳ میں "زلف خوشبو کا پیچ کھلنا" بصری اور شامی پیکر ہے اور "باد صبح کا

عطر آگیں" ہونا سمعی، لمسی اور بصری پیکریت کا نمونہ ہے۔ ع۴ میں "زنجیر" بصری اور سمعی پیکر ہے، اور "بہار" شامی پیکر کی مثال ہے۔ ع۵ میں "لب" اور "گلاب کی پنکھڑی" لمسی، شامی اور بصری پیکر ہیں۔ ع۶ میں "چمن"، "گل پیرہنی" اور "نازک بدنی" میں بصری، لمسی، شامی اور "گل پیرہنی" کے مشہور ہونے" میں سمعی پیکر موجود ہے۔ ع۷ میں "کھلے بال"، "بستر ناز"، "نسیم"، "صبح" اور "عنبر" میں شامی، بصری، لمسی اور سمعی پیکروں کا اجتماع ہے۔ ع۸ میں "پلک"، "قیامت" اور "فتنۂ زماں" بصری اور سمعی، اور "اس فتنۂ زماں کو کوئی جگا تو دیکھو" لمسی پیکروں کا احساس دلاتا ہے۔ شعر ۱۰ میں "چمن"، "بہاراں"، "پات"، "پھول" اور "بادوباراں" کے پیکر بصری، شامی اور سمعی حواس کو متاثر کرتے ہیں۔

ذیل کے اشعار میں خاص طور پر باصرہ اور لامسہ کے حواس کی لذت آگہینی کا حق ادا کیا گیا ہے:

ع۱ ساعد سیمیں دونوں اُس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیئے
بھولے اُس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا

ع۲ کہیں کیا بال تیرے کھل گئے تھے
کہ جھونکا باؤ کا کچھ مشک بو تھا

ع۳ شب خواب کا لباس ہے عریاں تنی میں یہ
جب سوئیے تو چادر مہتاب تانیے

ع۴ ہوں داغ نازکی کہ کیا تھا خیال بوس
گلبرگ سادہ ہونٹ جو تھا نیلگوں ہوا

ع۵ یوں عرق جلوہ گر ہے اُس مُنہ پر
جس طرح اوس پھول پر دیکھو

اِن اشعار میں ساعدِ سیمیں، بال، عریاں تنی، مہتاب، ہونٹ، عرق، اوس اور پھول سے بصری حس کی تشفی تو ہوتی ہی ہے، لیکن لمسی حس کی لذت یابی خاص طور سے نمایاں ہے اور میرؔ کے جنسی اور جمالیاتی شعور کے ایک خاص نہج کو ظاہر کرتی ہے۔ شعر ع۱ میں ساعدِ سیمیں کا ہاتھوں میں لانا۔ ع۲ میں ہوا کے جھونکے کا کھلے بالوں کو چھونا۔ ع۳ میں چادرِ مہتاب کو محبوبہ کیلئے عریاں تنی کے ڈھانپنے کا مشورہ دینا۔ ع۴ میں خیال بوس ہی سے اس کے ہونٹوں کا نیل گوں ہونا، اور ع۵ میں عرق کا منہ کو اور اوس کا پھول کو مس کرنا شاعر کے گہرے لمسی تجربوں کو ظاہر کرتا ہے۔

مندرجہ ذیل اشعار میں بیاباں، کلی، نیم خوابی، پتے اور سائے بصری حس کو آسودہ کرنے کے ساتھ ساتھ قوتِ سامعہ کو بطورِ خاص متاثر کرتے ہیں

ع۱ یک بیاباں برنگ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

ع۲ کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے

اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

ع۳ پتّے کے کھڑکنے سے ہوتی ہے ہمیں وحشت
کیا طور ہے ہم اپنے سائے سے رمیدوں کا

شعر ۱ میں "برنگ صوت جرس" کا سمعی پیکر باصرہ کی حس کو بھی متاثر کرتا ہے
ع۲ میں کلی کا کم کم کھلنا سمعی پیکر کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ شامہ اور باصرہ کے
حواس کو بھی بیدار کرتا ہے۔ ع۳ میں پتے کا کھڑکنا قوت سامعہ کو متاثر کرنے
کے ساتھ ساتھ گہرے طور پر بصری حس کو بھی جگاتا ہے۔

میرؔ کے یہاں آتشیں پیکروں کی بہتات ہے یہ پیکر اُن کی حیاتی
زندگی کی فعالیت کا پتہ دیتے ہیں، اقبال کے آتشیں پیکر اُن کے تخیلی کوائف
سے زیادہ اُن کے حرکی نظریے کے غمّاز ہیں، میرؔ نظریے کے نہیں، بلکہ جبلت
کے شاعر ہیں، وہ بار بار آتش کا علامتی پیکر برت کر اپنی جبلی توانائی کا ثبوت
دیتے ہیں، یہ پیکر متنوع تلازمات کا حامل ہے۔ چنانچہ یہ زندگی، قوت، تقدس،
گداز، عشق، حرکت اور تخلیق کا رمز بن جاتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری
میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

آتش دل نہیں بجھی شاید
قطرۂ اشک ہے شرارہ ہنوز

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

شعلۂ آہ جوں توں اب مجھ کو
فکر ہے اپنے ہر بن مُو کا

شمع و چراغ و شعلہ و آتش شرار و برق
رکھتے ہیں دل جلے یہ بہم شب تپاک ہم

حذر کہ آہ جگر تفتگاں بلا ہے گرم
ہمیشہ آگ ہی برسے ہے یاں ہوا ہے گرم

تب گرم سخن کہنے لگا ہوں کہ میں اک عمر
جوں شمع سر شام سے تا صبح جلا ہوں

وے دن گئے کہ آتش غم دل میں تھی نہاں
سوزش رہے ہے اب تو ہر اک استخواں پر

میر کی پیکر تراشی اُن کے گہرے اور بالیدہ فنی شعور پر دلالت کرتی ہے یہ پیکر

شعوری تراشیدگی یا تزئین کاری کے محتاج نہیں، اور شاعر کی جانب سے کسی ارادی کاوش کے مظہر بھی نہیں، شعری خود رفتگی میں یہ پیکر اپنی تکمیلیت اور سالمیت کے ساتھ باطن کی گہرائیوں سے نمود کرتے ہیں، ہر پیکر کم و بیش ایک پیچیدہ ڈرامائی صورتِ حال پر مرتکز ہوتا ہے، شاعر اپنے گہرے سائی شعور سے اس پر اپنی گرفت مضبوط کرتا ہے اور پھر واقعہ اور لفظ کے پراسرار اور ناقابلِ فہم توافق کا ایک نورانی سلسلہ خلق ہوتا ہے، چونکہ اِن وقوعات کی نازک سے نازک تفصیلات کو حرف و صوت میں اسیر کرنا ممکن نہیں، اس لیے شاعر اپنے وسیلۂ اظہار یعنی زبان کے نادیدہ مضمرات کو دریافت کرتا ہے، مماثل لفظوں میں فرق کرتا ہے، اور کم سے کم الفاظ استعمال کر کے تجربے کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو بروئے کار لاتا ہے یا اُن کے امکانی وجود کا احساس دلاتا ہے، اس کی موثر صورت یہ ہے کہ وہ پیکروں کی شناخت کرے، جو لمحاتی نور پاشی سے اُبھرنے والی پوری ڈرامائی صورتِ حال کی ایک جھلک دکھاتے ہیں، یہ حسیاتی بھی ہوتے ہیں۔ اور ذہنی اور مابعد الطبیعاتی بھی، یہ جتنا دکھاتے ہیں، اُس سے کہیں زیادہ دیکھنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اِن کا وجود آزاد اور خود مکتفی ہے یہ بقول برن سم اپنے وحشی پن سے حیرت میں ڈالتے ہیں اور اپنے مقام پر دریافت ہوتے ہیں، اور اسے عادت اور معمول کی میکانکی اور زنگ خوردہ زندگی سے نجات دلا کر غیر متوقع اور جوش انگیز ردِ عمل سے آشنا کرتے ہیں، یہ پیکر اشیاء میں مشابہت کے پہلو تلاش کرنے کے لیے نہیں، بلکہ اِن کے تضادات میں توافق کے امکانات اُبھارتے ہیں، تاکہ

تجربے کی ندرت اور حیرت سامانی کی تصدیق ہو جائے، میر کے پیکر فعالیت اور فطری پن کا احساس دلاتے ہیں، یہ برق کی طرح کوندتے ہیں اور تخئیل کی سائے آلود اسراری دنیا (پل بھر ہی کے لیے سہی) منور کرتے ہیں۔ قاری کی حیرت اس کے قوائے متجسسہ کو منجمد کرنے کے بجائے متحرک کرتی ہے اور وہ شعری سیاحت پر آمادہ ہو جاتا ہے، ذیل کے اشعار میں عشقیہ تجربات کی پیکر تراشی کی گئی ہے، یہ پیکریت کی تب و تاب، تکمیلیت اور تحرک کے اعلیٰ نمونے ہیں:

اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
نقش کا سا ہے سماں میری بھی حیرانی کا

ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا، اعجاز کیا جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

گرمیٔ عشق مانع نشو و نما ہوئی
میں وہ نہال تھا کہ اگا اور جل گیا

ایسا ترا رہگذر نہ ہو گا
ہر گام پہ جس میں سر نہ ہو گا

ہوتی ہے آئنی ترے عکس زلف کی حیراں

کہ موجِ بحر سے مطلق بہا نہیں جاتا

ہزاروں کی یاں لگ گئیں چھت سے آنکھیں
تو اے ماہ کس شب لب بام ہوگا

برقع اٹھے پہ اس کے ہوگا جہان روشن
خورشید کا نکلنا کیونکر چھپا رہے گا

آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشاں
مشت غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

مکھڑے سے اٹھائیں اُن نے زلفیں
جانا بھی نہ ہم گئی کدھر رات

خورشید و ماہ و گل سبھی اودھر رہے ہیں دیکھ
اس چہرے کا اک آئینہ حیران ہی نہیں

پاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

چند اور اشعار ملاحظہ کیجئے۔ ان میں زندگی، مرگ، اذیت، التباس، بے ثباتی، اسرار، حیرت اور دکھ کے تجریدی تصورات کو تاجوری، خانۂ زنبور، مشت غبار، شمع کا سر دھنتا، چراغ کا دود ہونا، فلک کے سوراخ، صبح کا قافلہ، برسات کی ہوا، دھواں، گور اور شعلہ "جلتے جنگل صید رمیدہ" کے ٹھوس اور نادر پیکروں میں ڈھالا گیا ہے:

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاجوری کا
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا

دیکھا یہ ناؤ و نوش کہ نیش فراق سے
سینہ تمام خانۂ زنبور ہو گیا

آہوں کے شعلے جس جا اُٹھتے تھے میرؔ سے شب
واں جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

دم صبح بزم خوش جہاں شب غم سے کم نہ تھی مہرباں
کہ چراغ تھا سو تو دود تھا، جو پتنگ تھا سو غبار تھا

نہیں ستارے یہ سوراخ پڑ گئے ہیں تمام
فلک حریف ہوا ہے ہماری آہوں کا

قافلے میں صبح کے اک شور ہے
یعنی غافل ہم چلے سوتا ہے کیا

آہ اور اشک ہی سدا ہے یہاں
روز برسات کی ہوا ہے یہاں

دیکھ تو دل کہ جاں سے اُٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اُٹھتا ہے

کھینچا تھا آہ شعلہ فشاں نے جگر سے سر
برسوں تئیں پڑے ہوئے جنگل جلا کئے

میں صید رمیدہ ہوں بیاباں جنوں کا
رہتا ہے مجھے موجب وحشت مرا سایا

میر کے پیکروں کی رنگا رنگی اور جدّت کاری اُن کے تجربات کی بوقلمونی

اور اصلیت کو ظاہر کرتی ہے، یہ غم، دکھ، محرومی اور نامرادی کے جذبات کے ساتھ ساتھ حسن و عشق کے لطیف، سرور آگیں اور رنگ برنگے محسوسات کی جلوہ گری کرتے ہیں، تجربات کی یہ بوقلمونی ان کے جہان تخیل کی وسعت کو ظاہر کرتی ہے، اور ان کی عظمت مسلم ہو جاتی ہے ان کو محض شاعر غم قرار دینا ان کے جہاں شعر کی سیاحت ناتمام کو ظاہر کرتا ہے، ان کی دنیا سے گذرتے ہوئے ہر جا جہان دیگر کا سامنا ہوتا ہے، اور قدم قدم پر نادر، حسین، حیرت زا اور متنوع تجربات آنکھیں ملتے ہوئے جاگتے ہیں، اور قاری روشنیوں میں گھر جاتا ہے، انہوں نے خود کہا ہے:

جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

سہل مت بوجھ یہ طلسم جہاں
ہر جگہ یاں خیال ہے کچھ اور

ملاحظہ کیجیے:

کچھ نہ دیکھا پھر بجز یک شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانا گیا

وہ نہانے لگا تو سایۂ زلف
بحر میں تو کہے کہ جال پڑا

جب جنوں سے ہمیں توسل تھا
اپنی زنجیرِ پا ہی کا غل تھا

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشمِ گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

دل نہ پہنچا گوشۂ داماں تک
قطرۂ خوں تھا مژہ پر جم رہا

ڈوبے اچھلے ہے آفتاب ہنوز
کہیں دیکھا تھا اس کو دریا پر

لگی ہیں ہزاروں ہی آنکھیں ادھر
اک آشوب ہے اسکے گھر کی طرف

آوارہ خاک میری ہو کس قدر الٰہی
پہنچوں غبار ہو کر بس آسمان تک تو

شام شبِ وصال ہوئی یاں کہ اس طرف

ہونے لگا طلوع ہی خورشید روسیاہ

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

میرؔ کی پیکریت حیرت انگیز طریقے سے فارسی ترکیبوں کی مدد کے بغیر ہی سادہ اور آسان الفاظ سے ممکن ہو جاتی ہے۔ سادہ اور مفرد الفاظ کو حیاتی لذت آفرینی کے سحر سے متصف کرنا میر ہی کا کام ہے۔ غالب کی پیکر تراشی کا عمومی انداز فارسیت سے گرانبار ہے۔ اس کے برعکس، میر کے یہاں پیکر تراشی فارسیت کی ترکیب سازی سے بوجھل نہیں، یہ روانی اور برجستگی کی ادا رکھتی ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ سادہ الفاظ کو اس فطری ترتیب سے پیکر میں ڈھالتے ہیں کہ تصویر کے نازک سے نازک خد و خال بھی لو دینے لگتے ہیں، مثلاً:

راہ تکتے تو پھٹ گئیں آنکھیں
اس کا کرتے نہ انتظار اے کاش

چمن میں ہم بھی زنجیری رہے ہیں
سنا ہوگا کبھو شیون ہمارا

سیل آنکھوں سے بہے صرصر آہوں سے اڑے

مجھ سے کیا گیا نہ خرابی ہوتی ویرانوں کی

اُن کے یہاں ترکیب سازی کے ایسے نمونے بھی موجود ہیں، جن پر فارسیت غالب ہے یہ اُن کی فارسی دانی کو ظاہر کرتی ہیں، فارسیت سے مغلوب ہونے کے رجحان کو نہیں، جیسا کہ سوداؔ اور ذوقؔ کے کتنے قصائد سے ظاہر ہوتا ہے، یہ شعراء فارسیت کا استعمال زبان دانی کا سکہ بٹھانے کے لیے کرتے رہے، میرؔ فارسی تراکیب کی طرف داخلی ضرورت ہی کے تحت رجوع کرتے ہیں، اُن کی تراکیب کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ جامد نہیں، بلکہ زندہ اور متحرک ہیں، اور پیکریت کو اس طرح ابھارتی ہیں کہ شعر کا فنی اور علامتی نظام مکمل ہو جاتا ہے، ذیل کے اشعار میں ہنگامہ گرم کن، دل ناصبور، شور نشور، نو دمیدہ بال، چمن زاد طیر، بیخودان محفل تصویر، دل خراشی، جگر چاکی، خوں افشانی، سوختہ جاں اور شعلہ نشاں جیسی فارسیت آمیز ترکیبیں تابناک پیکروں میں ڈھل جاتی ہیں:

ہنگامہ گرم کن جو دل ناصبور تھا
پیدا ہر ایک نالے سے شور نشور تھا

ہیں نو دمیدہ بال چمن زاد طیر تھا
پر گھر سے اٹھ چلا سو گرفتار ہو گیا

ہم بیخودان محفل تصویر اب گئے

آئندہ ہم سے آپ میں آیا نہ جائے گا

دل خراشی و جگر چاکی و خون افشانی
ہوں تو ناکام پہ رہتے ہیں مجھے کام بہت

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

وہ ایسی ترکیبوں کو استعمال نہیں کرتے، جو اردو کے مزاج سے میل نہ کھاتے ہوں، خود لکھتے ہیں "ترکیبے کہ نامانوس ریختہ می باشد آں معیوب است" میر اردو کو فارسی بنانے کے درپے نہیں، بلکہ فارسی کو اردواتے ہیں، ان کے یہاں ایسے پیکروں کی فراوانی ہے، انہوں نے ایسے پیکر بھی وضع کئے ہیں، جو دو یا دو سے زائد الفاظ کو اضافت سے نہیں جوڑتے، بلکہ اضافت کے بغیر ہی ترکیب پاتے ہیں، ظاہر ہے کہ ترکیب سازی کا یہ عمل اُن کی غیر معمولی خلاقانہ قوت کا ثبوت ہے:

جگر ہی میں یک قطرہ خوں ہے سرشک
پلک تک گیا تو تلاطم کیا

ہم دور ماندگاں کی منزل رساں مگر اب
یا ہو صدا جرس کی یا گرد کارواں ہو

یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بےکسی و تنہائی

اس قیامت جلوہ سے بہتر ہے ہم سے جی اٹھیں
مر گئے تو مر گئے ہم اُس کی کیا ہوگی کمی

سخن مشتاق ہے عالم ہمارا
غنیمت ہے جہاں میں دم ہمارا

میر تخلیق کے آتش سیال سے گذرتے ہوتے زبان کو بھی ایک نئے قالب میں ڈھالتے ہیں، وہ خود لفظ گر بن جاتے ہیں۔ اُن کے یہاں ایسے الفاظ و تراکیب کی فراوانی ہے جو اُن کے باطنی سرجوش کی پیداوار ہیں، اِن سے نہ صرف زبان کی مضمر تخلیقی قوتیں بروئے کار آتی ہیں، بلکہ اس کی توسیع بھی ہوتی ہے مثلاً: قیامت شریر، حرف و سخن، دنیا دنیا تہمت، صحرا صحرا وحشت، شہر حسن، رنگ شعلہ، آتشیں خو، دل شب، غنچہ پیشانی، غبار دل، ریگ رواں، راہ رفتن، چراغ جاں، بستر افسردہ، چسپیدگی داغ، سبک روحی، نقش پر آب، چشم سفید، سحر سواد، تیرہ روز، حسبِ رنگِ گل، کارگزاراں، شہر تن، یک رنگ آشنا، دل زدہ، زمین غزل، رنگین خرامی، برگ ، شور بہاراں، آئینہ رو غزالاں، شہری، غربتی، شہر سخن، زیر لبی، زمین تفتہ، آئینہ نیرنگ، بے تمنائی، چادر مہتاب، آتش گل، گل پیرہنی، قفس زاد، قیدی، وادی عشق، شعلہ آواز

ذائقہ شناس، خوف تنہائی، چشم خوں بستہ، وطن آوارہ، نخل ماتم، حرف غم پریشاں نظری، سخن رس، جاں گدازی، شب تیغ، خراب آبادیاں، خواب مرگ، سیر مہتاب بیخودان مجلس تصویر، آشنا زدہ، شب باشئ چمن، عجز نابی، چشمک زناں، بستر خواب۔

واضح رہے کہ تخلیقی زبان دیگر شعبہ ہائے فکر مثلاً اقتصادیات، سماجیات سیاسیات یا سائنس میں استعمال ہونے والی زبان سے قطعی مختلف ہوتی ہے یہ گویا ہر نوع کی نثری زبان، خواہ وہ ادبی نثر ہی کیوں نہ ہو، سے الگ مزاج رکھتی ہے۔ اس کی انفرادیت، قوت اور سحر کاری کا راز کیا ہے؟ شاعری خالصتاً تخلیقی فن ہونے کی بنا پر حیرت انگیز تجربوں کو خلق کرتی ہے۔ اور ایسا کرتے ہوئے لامحالہ ایک نئی زبان کو وضع کرتی ہے، یہ زبان کیونکر وجود پذیر ہوتی ہے، اس کے بارے میں قطعی طور پر کوئی رائے قایم کرنا مشکل ہے، اس لیئے کہ بنیادی طور پر یہ تخلیقی عمل سے پیوستہ ہے، جو تمام ممکنہ نفسیاتی اور معروضی توضیحات کے باوجود اپنے تخیلی اور اسراری کردار کی بنا پر مکمل طور پر انسانی فہم کی گرفت میں آنے سے قاصر ہے، زیادہ سے زیادہ خارجی طور پر اُن چند شعری لوازم یا طریقوں کا پتہ لگایا جا سکتا ہے، جن کو شاعر برو رکھتا ہے، اور جو لسانی کار گزاری سے ہم رشتہ ہیں، شعری تخلیق اصل میں قاری سے لسانی وسیلے ہی سے رابطہ قایم کرتی ہے، اور اس کے جسمانی اور ذہنی وجود کو متاثر کرتی ہے چنانچہ پیکر تراشی اس ضمن میں اساسی رول ادا کرتی ہے، اس کے علاوہ۔ استعارہ اور علامت تخلیقی زبان کے بنانے میں مخصوص اہمیت کے حامل

ہیں، تشبیہہ جس وضاحتی انداز میں چیزوں کی مشابہت کو ظاہر کرتی ہے
اُس سے وہ نثری سطح پر آجاتی ہے برنز کی نظم MY LOVE IS LIKE
A RED RED ROSE اس کی مثال ہے، میر کا مصرع "نقش کا سا ہے
سماں میری بھی حیرانی کا" تشبیہہ کا نمونہ ہے، اس میں حیرانی مشبہ ہے، اور
نقش مشبہ بہ، استعارہ بھی اشیاء کی مشابہت کو دریافت کرنے کا عمل ہے
مگر اس میں تشبیہاتی انداز کالعدم ہوتا ہے، اور معانی کی ایک سے زیادہ تہیں
اُبھرتی ہیں، میر کے یہاں "آفاق کی منزل" "شورِ سخن" کا ساعلہ سیمیں "شہرِ دل"
آہوں کے شعلے، آتشِ غم، بحرِ دنیا، توہم کا کارخانہ جیسے استعارے خاصی تعداد
میں موجود ہیں، علامت شعری زباں کی معجزہ کاری میں اہم رول ادا کرتی ہے
یہ مشابہتی انداز کو روا نہیں رکھتی، یہ اپنے اور سامنے کے معنی سے انحراف کر
کے دیگر انسلاکاتی معانی کی جانب توجہ مبذول کرتی ہے، تشبیہہ، استعارہ
اور علامت کے تفاعلی فرق کو "میر دریا ہے" کی مثال سے واضح کیا جاسکتا
ہے "میر دریا ہے" استعارہ ہے، اگر ہم کہیں کہ "میر دریا کی مانند ہے" تو یہ تشبیہہ
ہوئی اس لیے کہ "کی مانند" کا اضافہ اِسے نثری چیز بناتا ہے جب کہ استعارے
میں یہ غائب ہے، اِس سے یہ فائدہ ہوا کہ مشبہ (میر) دریا کے جملہ خواص
سے بہرہ ور ہو گیا ہے اور شعر میں ایک سے زاید معانی کی گنجائش پیدا ہوتی
اب اگر میر کو حذف کر کے صرف دریا لکھا جائے، خواہ اس سے ہماری مراد
مشبہ ہی کیوں نہ ہو تو یہ علامت بن جاتی ہے، علامت گویا ایک آزاد
خودمختار اور نامیاتی وجود رکھتی ہے یہ وسیع پیچیدہ اور متضاد تجربات

کی لسانی تشکیل کا الہامی کام انجام دیتی ہے بلیک کی نظمیں THE SICK ROSE یا THE TIGER علامتی معنویت رکھتی ہیں، اول الذکر نظم میں گلاب کے اندر پلنے والا کیڑا زوال، تباہی، غم، حسد اور موت کا رمز بن جاتا ہے جب کہ موخر الذکر نظم میں چیتا کائنات میں قوت، جلال، ہیبت، توازن، تکمیلیت اور تباہی کے معانی کو اجاگر کرتا ہے۔

میرؔ فن میں ابہام کے قائل ہیں، وہ تجربے کو بےحجاب کرنے کے روا دار نہیں، حقیقی شاعری ہمیشہ حجاباتِ فن میں مستور رہنے کے رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ قاری اس کی کتنی گرہیں کھولنے کے باوجود اپنے ناخنِ فکر پر "گرہ نیم باز" کا قرض محسوس کرتا ہے، میرؔ کے متعدد اشعار ایسے ہیں جو عام فہم الفاظ سے ایک ناقابلِ فہم مگر دلچسپ صورتِ حال خلق کرتے ہیں۔ قاری اس کا سامنا کرتا ہے اُس پر کئی راز افشا ہوتے ہیں، لیکن پھر بھی کتنے راز پردۂ خفا میں رہتے ہیں، جو پردہ کشائی کی ترغیب دیتے ہیں، غالبؔ کی شاعری بھی اِن ہی معنوں میں مبہم اور مشکل ہے، اس کے برعکس مومنؔ ابہام سے زیادہ اشکال کو روا رکھتے ہیں، جو خیال کو معمّہ بناتا ہے، میرؔ کا کلام اشکال سے پاک ہے، وہ ابہام سے تجربے کی تہہ در تہہ معنویت کو جگاتے ہیں مثلاً:

ع ۱ — کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشمِ گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

ع۲ کارِ دل اُس مہ تمام سے ہے
کاہش اِک روز مجھ کو شام سے ہے

ع۳ آنکھیں برنگ نقش قدم ہو گئیں سفید
پھر اور کوئی اُس کا کرے انتظار کیا

ع۴ چپ کا باعث ہے بے تمنائی
کہئے کچھ بھی تو مدعا ہووے

ع۵ یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

ع۶ شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف
ہونے لگا طلوع ہی خورشید رو سیاہ

ع۷ لگی ہیں ہزاروں ہی آنکھیں اُدھر
اِک آشوب ہے اسکے گھر کی طرف

ع۸ اب تو چُپ لگ گئی ہے حیرت سے

پھر کھلے گی زبان جب کی بات

۹ع ٹک دیکھ آنکھیں کھول کے اُس دم کی حسرتیں
جس دم یہ سوجھے گی کہ یہ عالم بھی خواب تھا

۱۰ع صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

محولا بالا اشعار میں کفایت لفظی سے کام لینے کے باوجود متنوع پیکر ابہام کی مدد سے احساسات کے کئی جھلملاتے سلسلوں کو حرکت میں لاتے ہیں، یہ کام الفاظ کی تلازمی قوت کو بروئے کار لانے سے انجام پاتا ہے، الفاظ اپنے موسیقانہ امکانات سے بھی معنوی تہہ داری کا احساس دلاتے ہیں، یہاں تک کہ شعر "الوان گل" بن جاتا ہے:

یک معنیٔ شگفتہ سو رنگ بندھ گئے ہیں
الوان گل ہیں ہر سو اب کے بہار سے بھی

آیئے، اِن اشعار کی داستانوی فضا میں داخل ہو کر اِن کی ممکنہ معنوی جہات تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کریں، شعر ۱ میں شعری کردار چشم گریہ ناک سے مخاطب ہے، جو گہری نیند سو رہی ہے، اگر یہ مان لیا جائے کہ یہ کردار شاعر کی نمائندگی کرتا ہے، تو اپنی ہی خوابیدہ چشم گریہ ناک سے مخاطب ہونیکا

کوئی جواز نہیں، ایسی صورت میں چشم گریہ ناک کا کسی فرضی وجود پر اطلاق کیا
جانا چاہیے۔ شاعر کسی ایسے شخص سے مخاطب ہے جو کثرت گریہ کے بعد سو
گیا ہے، لیکن پوری شعری فضا کو سامنے رکھا جائے تو کسی دوسرے فرضی کردار
کی موجودگی قرین قیاس معلوم نہیں ہوتی، اس لیے گریہ کرنے والا کردار شاعر
کے سوا اور کوئی نہیں ہو سکتا، ایسی صورت میں بیدا میر کا خوابیدہ چشم گریہ ناک
سے مخاطب ہونے کا جواز اسی صورت میں پیدا ہوتا ہے جب میر کی منقسم شخصیت
کو تسلیم کیا جائے، جو شعری سیاق میں ناممکن الوقوع نہیں ہے، غالب کی شخصیت
میں بھی بعض موقعوں پر دوہری شخصیت کا عمل واقع ہوتا ہے، ایک خط میں لکھتے
ہیں "آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں..... یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا
ہے" زیر بحث شعر میں شعری کردار کا یہ کہنا کہ شہر کو سیلاب لے گیا ہے
کثرت گریہ کا مبالغہ ہے، مگر ازالۂ شک کی پوری قوت رکھتا ہے، شعر کا ایک
لطیف پہلو یہ ہے کہ "کن نیندوں اب تو سوتی ہے" سے مترشح ہوتا ہے کہ
کثرت گریہ سے گریہ کار انتقال کر چکا ہے، اور پھر "اب" پر قدرے زور ڈالنے
سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہمیشہ سے بے خوابی کا شکار تھا اور اب وہ
موت کی نیند سو چکا ہے،

ع۲ میں شعری کردار کے قدرے زور سے یہ کہنے کہ اسے اس "مہ تمام
سے کار دل ہے" آسمان پر ادھورے چاند کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، جو
اس کی توجہ کا مرکز نہیں وہ کہتا ہے کہ روز شام ہی سے اسے اس کاہش کا
سامنا کرنا پڑتا ہے، لیکن وہ مہ تمام کبھی جلوہ گر نہیں ہوتا، دوسرے مصرعے

سے معنی کی یہ جہت بھی برآمد ہوتی ہے کہ اُسے روز شام سے ایک نئی اور نامعلوم کاہش پریشاں کرتی ہے، جو واہمہ، خوف، کرب، دکھ یا تنہائی کی کاہش ہو سکتی ہے، یہاں تک کہ چاند نظر آتا ہے، جسے دیکھ کر اس پر یہ بات کھلتی ہے کہ اُس کا کارِ دل اُس سے نہیں بلکہ مہ تمام معنیِ محبوب سے ہے۔

ع۳ میں انتظار کی لاحاصلی اور ناگزیریت کے تجربے کی بازیافت کی گئی ہے، شعری کردار کہتا ہے کہ اس (محبوبہ) کے انتظار میں اس کی آنکھیں سفید ہو گئیں، آنکھوں کے سفید ہونے کو نقشِ قدم سے مشابہ کیا گیا ہے۔ نقشِ قدم محبوب کے جانے یا اس کے دلدادگاں کے اس کی تلاش میں جانے کے تلازمات کو اُبھارتا ہے، دوسرے مصرعے میں "اور کوئی" کا استعمال دوہرے معانی کو جنم دیتا ہے، ایک یہ کہ شعری کردار خود فریب شکستگی اور محرومی میں خود کو کوئی سے ظاہر کر رہا ہے، دوسرے "اور کوئی" سے کوئی دوسرا شخص بھی مراد لیا جا سکتا ہے، شعر میں دوسرے مصرعے کے شروع کے لفظ پھر کے استعمال سے معنی کی ایک نازک تہہ یہ بھی اُبھرتی ہے کہ شعری کردار انتظار کی لاحاصلی کو دیکھ کر ترک انتظار کرنے کی ٹھان لیتا ہے، لیکن اُسے کہا جاتا ہے کہ وہ کچھ اور انتظار کرے، اس کے جواب میں وہ کہتا ہے کہ آنکھوں کی تو یہ حالت ہے، پھر اور انتظار کے کیا معنی؟

ع۴ میں شاعر چپ رہنے کے سبب کے بارے میں کیے جانے والے استفسار کے جواب میں کہتا ہے کہ اس کی وجہ لے تمنائی ہے۔ اُس سے

پھر یہ کہا جاتا ہے کہ تمنا کے سوا کسی دوسرے موضوع پر بات کرنے میں مضائقہ کیا ہے، اس لیے کہ اس کی مسلسل چپ مناسب نہیں، جواباً وہ کہتا ہے کہ وہ کوئی بھی بات کرے، وہ مدعا بن جاتی ہے اور پھر اس کے لیے دشواریاں پیدا ہوتی ہیں، ہو سکتا ہے وہ لائق تعزیر ٹھہرایا جاتا ہو، اس کا امکان اس لیے ہے کیونکہ وہ جان بوجھ کر دل میں ہجوم تمنا کے باوجود اپنی بے تمنائی کا اعلان چپ کی زبان میں کرتا ہے، ہجوم تمنا کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے۔ کہ وہ کچھ بھی کہے، تو وہ تمنا ہی کی شکل اختیار کرتا ہے۔

ع۵ میں شعری کردار کی بے کسی اور تنہائی اور تلاش و جستجو کے متضاد جذبوں کی شعری تعبیر ملتی ہے، وہ بیاباں میں تنہا بے کسی کی تصویر بنا ہوا ہے، صوت جرس جو بیاباں میں سنائی دے رہی ہے، اس کی حالت کا استعاراتی بیان ہے، وہ قافلے سے بچھڑ چکا ہے، اس لیے اور بیاباں کی بے کراں خاموشی میں دور سے آتی ہوئی صدائے جرس سے اسے تنہائی کا شدید احساس دلا رہی ہے، صوت جرس شعر کے سیاق میں تلاش اور بے حاصلی کا استعارہ بھی ہے،

ع۶ میں شب وصال کی آمد کے نتیجے میں خورشید کی روسیاہی کے غیر معمولی واقعے کا ذکر ملتا ہے، شاعر کہتا ہے کہ اِدھر یعنی اُس کے گھر میں شب وصال کی شام ہوئی یعنی شب وصل کی شروعات ہوئیں اور اس کی آمد یقینی ہوگئی اُدھر یعنی اُفق کی جانب خورشید روسیاہ طلوع ہونے لگا دوسرے مصرعے میں "ہونے لگا طلوع ہی" کے ٹکڑے سے ظاہر ہوتا ہے کہ سورج غیر متوقع طور پر طلوع ہی ہونے لگا یعنی اس کے طلوع ہونے کا اندیشہ تو تھا مگر یہ کوئی یقینی امر نہ تھا لیکن ایسا

ہی ہوا اور ہو کے رہا سورج کے اِس غیر وقت اور پھر روسیاہی کی حالت میں طلوع ہونے کا جواز کیا ہے؟ سورج اِس لیے طلوع ہوا تاکہ یہ دیکھے کہ رات محبوب کے نورانی چہرے سے کیونکر روشن ہو سکتی ہے؟ ایک جگہ وہ اسے آفتاب رو [ع۱] کہتے ہیں، اور سورج کی روسیاہی کی وجہ جذبۂ رقابت ہے یعنی اس کے لیے یہ بات ناقابلِ برداشت ہے کہ آفتاب رو محبوب شاعرِ خستہ حال کو جس کی حیثیت ذرہ کی بھی نہیں، خطِ وصل سے آشنا کرے، اور وہ خود آفتاب ہو کے بھی حسرت کا شکار رہے، سرِ شام ہی طلوعِ خورشید سے شبِ وصل کی کوتاہی کا احساس بھی وابستہ ہے، جو شاعر کے لیے وجہِ پریشانی ہے،

ے میں لوگوں کی ایک بھاری بھیڑ نظر آتی ہے، لوگوں کی آنکھیں اسکے یعنی محبوب کے گھر کی جانب لگی ہوئی ہیں، کیونکہ وہاں ایک آشوب برپا ہے "اک آشوب" کا استعمال تلازمی امکانات سے معمور ہے، اس کا مطلب ہے کوئی خاص آشوب، جس سے شعری کردار واقف ہے، ہو سکتا ہے وہاں عشاق کا قتلِ عام ہو رہا ہو، یا انہوں نے آسماں سر پر اٹھا لیا ہو یا کوئی ایسا ہی سانحہ ہوا ہو، اس سے یہ مفہوم بھی برآمد ہوتا ہے کہ گھر کے آس پاس آشوب کی صورت حال پیدا ہو گئی ہے، جو یکسر غیر متوقع ہے، اسی لیے ہزاروں عاشقوں کی آنکھیں اس طرف لگی ہوئی ہیں، شعر کے پہلے مصرعے "لگی ہیں ہزاروں ہی آنکھیں اُدھر"

[ع۱] مدّت ہوئی کہ اب تو ہمَ سے جدا رکھے ہے
اِس آفتاب رو کو یہ روزگار ہر شب

سے مترشح ہوتا ہے کہ آشوب نہ جانے کتنی مدت سے برپا ہے، تاہم صورت حال واضح نہیں ہے اس کے باوجود لوگوں کی دلچسپی، حیرت، تجسس، خوف اور امید میں تخفیف واقع نہیں ہونے پاتی۔

ع ۸ میں شعری کردار فرطِ حیرت سے اپنی خموشی کی حالت کا اظہار کر رہا ہے، حیرت کسی قطعی مفہوم کی طرف اشارہ نہیں کرتی، شعری کردار کی لب بستگی کا باعث حیرت کو ٹھہرایا گیا ہے، یہ حیرت محبوب کی غیر متوقع اور اچانک جلوہ گری کی بنا پر ہو سکتی ہے، یہ کسی بھی ایسے غیر ممکنہ واقعے سے وقوع پذیر ہو سکتی ہے، جو حیرت انگیز ہو، شعر کا ایک نازک پہلو یہ ہے کہ شعری کردار کو اس سے پہلے بھی مختلف وجوہات کی بنا پر چپ سی لگ جاتی تھی، مگر بعد میں وہ چپ ٹوٹ بھی جاتی تھی، اور وہ حرف زنی یا گوہر فشانی کرتا تھا، لیکن "اب" کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ چپ ٹوٹنے والی نہیں، اور اب کے اس کی چپ کا باعث حیرت ہے، جس نے اس کی زبان ہی بند کی ہے، اور وہ حسرت آمیز لہجے میں زبان کے کھلنے کے سارے امکانات کی نفی کرتا ہے۔

ع ۹ میں شاعر کی دوہری شخصیت کا سامنا ہوتا ہے، وہ ایک طرف یہ جان کر بھی کہ دنیا خواب کی دنیا ہے، حقیقت کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے، اور اس تلاش کے بارے میں امید آفرینی کے رویے کو ظاہر کرتا ہے۔ دوسری طرف اس کی آگہی مجسم ہو کر کہتی ہے کہ حقیقت کا شعور بھی التباس ہی ہے، جیسا کہ غالب نے کہا ہے: ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں، مصرعے میں "ٹک دیکھ آنکھیں کھول" سے یہ تلخ حقیقت سامنے آتی ہے کہ حقیقت

خواب ہے' البتہ کوئی چیز اگر آنکھ کھول کر دیکھی جا سکتی ہے' یعنی انسان کے لیے اگر کوئی حقیقت ہے تو اس کی حسرتیں ہیں' جو اس کی تلاش و جستجو کا ماحصل ہیں' شعر میں' شاعر کے وجودی رویے کا موثر اظہار ملتا ہے' حقیقت کے ہر متلاشی پر آخر میں اپنے ادراک کے توسط سے' جیسا کہ "سوجھے گی" سے ظاہر ہوتا ہے' یہ بات کھلتی ہے کہ جس حقیقت کو وہ حقیقت سمجھتا رہا گمان ہے'۔

شعر ۲ میں پتنگے کے التماس پر شمع کے سر دھننے سے بادی النظر میں یہ مفہوم کھلتا ہے کہ پتنگے نے واصل شمع ہونے کی خواہش کا اظہار کیا ہوگا۔ لیکن دوسرے مصرعے "کیا پتنگے نے التماس کیا" اور پہلے مصرعے میں "صبح تک" کے استعمال نے شعر کو معنوی امکانات سے مالا مال کیا ہے' التماس وصل کے علاوہ یہ اور بھی کوئی غیر معمولی خواہش کا اظہار ہو سکتا ہے' یہ شمع کے ساتھ عالم قرب میں جل مرنے کی خواہش بھی ہو سکتی ہے' جیسے شمع نے اہل محفل کی بے اعتنائیوں کے پیش نظر بے حد پسند خاطر کیا ہو' اسے پتنگے کی اس مقدس آرزو پر بھی محمول کیا جا سکتا ہے کہ شمع کو اپنے جلنے پر کوئی تردد نہیں ہونا چاہیئے بلکہ وہ خود جل کر اہل محفل کے لیے روشنی کا اہتمام کرے' جبھی تو شمع صبح تک جلتی رہی اور سر کو دھنتی رہی' شمع کے تا صبح محو اہتزاز رہنے کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اہل محفل کے خود غرضانہ رویے کے پیش نظر' کم سے کم پتنگے نے اس پر اپنی جان نچھاور کرنے کی خواہش کا اظہار کیا۔

اس نوع کے اشعار میں ان کی پیکر تراشی علامتی معنویت سے معمور

ارادی سعی سے تجربے کو علامتی نہیں بناتے، بلکہ تجربہ ہی علامتی ہو جاتی ہے۔ وہ علامتی ہوتا ہے، جو لسانی نظام کو بھی علامتی رنگ عطا کرتا ہے، اس طرح سے شعر کی علامتیت روایتی یا معین معانی کی پابند نہیں رہتی۔ جس طرح ریاضی یا مذہب کی ہوتی ہے، عیسائیت میں صلیب کے معنی متعین ہیں، اس کے برعکس شعری علامت شاعر کے ذاتی تجربوں کی لفظی تجسیم ہے، جو حد درجہ ارتکاز رکھتی ہے یہ اس کے داخلی وجود کے اسرار سربستہ کا انکشاف ہے، اس لیے اس کے معانی مختلف اور تغیر پذیر ہیں، میرؔ اس سے آشنا ہیں:

میرؔ صاحب کا ہر سخن ہے رمز
بے حقیقت ہے شیخ کیا جانے

اُنہیں احساس ہے کہ وہ موتی پروتے ہیں، جبکہ اُن کے معاصرین زیادہ سے زیادہ نظم کا سلیقہ رکھتے ہیں:

ہے نظم کا سلیقہ ہر چند سب کو لیکن
جب جانیں کوئی لاوے یوں موتی سے پرو کر

میرؔ اپنے ہر سخن کو رمز قرار دیتے ہیں، سخن کی رمزیت اس وقت ممکن الوقوع ہو جاتی ہے جب شاعر بے رنگ اور محدود خارجیت سے مکمل انحراف کر کے تخیل کی بے کراں اور طلسمی دنیا میں سانس لیتا ہے، اس دنیا میں وہ خود ایک علامتی کردار بن جاتا ہے، اور اسکی ہر بات علامتی ہو جاتی ہے:

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

ع۲ پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری
میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

ع۳ صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

ع۴ چھوٹا جو میں قفس سے تو سب نے مجھے کہا
بے چارہ کیونکر تا سر دیوار جائیگا

ع۵ قافلے میں صبح کے اک شور ہے
یعنی غافل ہم چلے سوتا ہے کیا

ع۶ سب پہ جس بار نے گرانی کی
اس کو یہ ناتواں اٹھا لایا

ع۷ لہو لگتا ہے ٹپکنے جو پلک ماروں ہوں
اب تو یہ رنگ ہے اس دیدۂ اشک افشاں کا

ع۸ میں صید رمیدہ ہوں بیابان جنوں کا

رہتا ہے مرا موجب وحشت مرا سایا

---

۹ چھوٹتا ہے کب اسیر خوش بیاں
جیتے جی اپنی رہائی ہو چکی

---

۱۰ کچھ موج ہوا پیچاں اے میرؔ نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

---

۱۱ اب جہاں آفتاب میں ہم ہیں
یاں کبھو سرو و گل کے سائے تھے

---

۱۲ شب اک شعلہ دل سے ہوا تھا بلند
تن زار میرا بھسم کر گیا

---

۱۳ در پئے محمل اس کے جیسے جرس
میں بھی نالاں ہوں ساتھ منزل تک

---

۱۴ فیض اے ابر چشم تر سے اٹھا
آج دامن وسیع ہے اس کا

ع ۱۵ آسودہ کیوں ہوں میں کہ مانند گرد باد
آوارگی تمام ہے میری سرشت میں

شعر ۱ میں آئینہ تجسس، استعجاب اور طلب کے علامتی معانی کا مظہر ہے، ع ۲ میں شعری کردار کی آتش نفسی اس کے جنون، عشق اور اضطراب کی علامت ہے، اور شہر روایتی زندگی کا رمز۔ ع ۳ میں تپنگے کے نامعلوم التماس پر شمع کا تا صبح سر دھنتا ایک مربوط تخیلی تجربہ ہے جس میں کردار و واقعہ زندگی کی علامتیت سے معمور ہے، ع ۴ میں قفس، میں اور دیوار علامتی معنویت کے حامل ہیں۔ اور انسان کے آسمان سے گرا اور کھجور میں اٹکا کے مصداق پے در پے مصائب سے متصادم ہونے کے مظہر ہیں، ع ۵ قافلہ، صبح، شور، اور ہم چلے سوتا ہے کیا، زندگی، رفتار وقت، غفلت اور بیداری کے تجربوں پر محیط ہیں۔ ع ۶ میں سب، بار، گرانی اور ناتواں علامتی نوعیت کے ہیں، خاص کر بار کئی معنوی ابعاد رکھتا ہے، یہ علم و آگہی کی علامت بھی ہے جو انسان کا وصف ذاتی بن گئی، یہ زندگی کی علامت بھی ہے، اور اس قرآنی آیت کی تلمیح بھی کہ قرآن شریف کا بوجھ صرف انسان اٹھا سکا۔ ع ۷ میں لہو ٹپکنا علامتی رنگ رکھتا ہے، یہ دکھ، کرب یا دل گداختگی کی انتہا کو ظاہر کرتا ہے۔ ع ۸ میں صید رمیدہ، بیابان جنوں اور سایہ انسان کے مخالف کائناتی قوتوں سے آویزش کے نتیجے میں خوف، خود اذیتی، بے قراری، لاحاصلی اور فوبیا کے نفسیاتی عوارض کو ظاہر کرتا ہے، ع ۹ میں اسیر خوش بیاں کی علامت

شاعر کے ناساز گار ماحول سے متصادم ہونے کے تجربے پر وال ہے۔ یہ
شعر انسان کے احساس کمال کو ظاہر کرنے کے ساتھ ساتھ سیاسی دباؤ کے
نتیجے میں اس کی بے بسی کی تصویر بھی پیش کرتا ہے۔ ع۱۰ میں موج ہوا
زنجیر اور بہار علامتی پیکر ہیں۔ یہ انسان کے جبلی اظہارات اور سماجی امتناعات
کے مابین تصادم کی صورت حال کو ابھارتے ہیں۔ ع۱۱ میں آفتاب اور سرو
گل علامتی اہمیت رکھتے ہیں۔ آفتاب وقت، زمانہ، سماج اور عمر رسیدگی، اور
سرو گل جوانی، راحت، رفتگاں اور عشق کا اشاریہ ہے۔ ع۱۲ میں شب اور شعلہ
عشق، آگہی اور تخلیق کے معنوی امکانات کو روشن کرتے ہیں۔ ع۱۳ محمل، جرس
اور منزل انسان کے ذوق طلب اور اس کی نارسائی کے اشاریہ ہیں۔ ع۱۴
میں ابر اور چشم تر کے پیکر فطرت کے مقابلے میں شاعر کے حساس اور درد
مند وجود کے رمز ہیں۔ اور شعر ۱۵ میں گرد باد اور آوارگی عشق، تجسس، طلب
اور لاحاصلی کے تجربات کی علامتیں ہیں۔

میر کے یہاں خاص طور پر مندرجہ ذیل الفاظ خالص علامتی نوعیت
کے ہیں۔ یہ معنوی گہرائی اور پیچیدگی پر دلالت کرتے ہیں:

آئینہ، آتش، شہر، شمع، قفس، قافلہ، جرس، لہو، صید، زنجیر، دھوپ، آفتاب
شعلہ، لہو، گرد باد، استخواں، جائے کھنڈر، لشکر، ابر، اور شب۔ ان میں سے بعض
علامتیں تواتر سے برتی گئی ہیں، اور شاعر کی سائیکی اور تخلیقی مزاج سے اپنی
گہری مناسبت کو ظاہر کرتی ہیں۔ چنانچہ آئینہ، شہر، قفس، قافلہ، زنجیر، شعلہ، لہو، جرس
گرد باد، شب اور ابر کی علامتیں ان کی شاعری میں بار بار استعمال ہوئی ہیں

لیکن ہر بار یہ نئے معنوی جہات کو منور کرتی ہیں، ذیل کے اشعار میں آئینہ انسانی شعور، شاعری، روشن ضمیری اور انسان دوستی کے تصورات کو اجاگر کرتا ہے:

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

دل نے ہمکو مثال آئینہ
ایک عالم کا روشناس کیا

ذیل کے اشعار میں شہر، شہر آرزو، تہذیبی مرکز، بے رخی، بے وفائی، سنگ دلی اور فطرت سے لاتعلقی کا رمز بن جاتا ہے:

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری
میں ضبط نہ کرتا تھا تو سب شہر یہ جل جاتا

شہر میں حشر کیوں نہ برپا ہو
شور ہے میرے سر میں کیسا کچھ

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

شہر میں تو موسم گل میں ہنیں لگتا ہے جی
یا گریباں کوہ کا یا دامن صحرا ہو میاں

اب یہ اشعار دیکھئے، ان میں قفس خود ساختہ روایات، توہمات، سماجی عقاید جسمانی اور سیاسی محکومی کی علامت بن کر ابھرتا ہے:

کیا چمن کہ ہم سے اسیروں کو منع ہے
چاک قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا

چھوٹا جو میں قفس سے تو سب نے مجھے کہا
بے چارہ کیونکہ تا سر دیوار جائے گا

اب کے بھی سیر باغ کی جی میں ہوس رہی
اپنی جگہ بہار میں کنج قفس رہی

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چمن ایک پر فشانی ہے

ذیل کے اشعار میں قافلہ کا علامتی برتاؤ رفتگاں، وقت، حیات اور منزل کے تصورات کو جگاتا ہے:

قافلے میں صبح کے اک شور ہے

یعنی غافل ہم چلے سوتا ہے کیا

یاران رفتہ ایسے کیا دور تک گئے ہیں
ٹک کر کے تیز گامی اس قافلے کو جالو

یا قافلہ در قافلہ ان رستوں میں تھے لوگ
یا ایسے گئے یاں سے کہ پھر کھوج نہ پایا

میں پا شکستہ جا نہ سکا قافلے تلک
آتی اگرچہ دیر صدائے جرس رہی

ذیل کے اشعار میں زنجیر سماجی عقاید، عشق اور وابستگی کی علامت بن جاتی ہے:

کچھ موج ہوا پیچاں اے میرؔ نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا لگائی

آ گے ہمارے عہد سے وحشت کو جا نہ تھی
دیوانگی کسو کی بھی زنجیر پا نہ تھی

شعلہ اُن کے یہاں تخلیقیت، جبلّت، حیات اور تحرک کے معانی کا رمز ہے
ملاحظہ کیجیے:

شب اک شعلہ دل سے ہوا تھا بلند
تن زار میرا بھسم کر گیا

گو رکس دل جلے کی ہے یہ فلک
شعلہ اک صبح یاں سے اُٹھتا ہے

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

شعلہ آہ جوں جوں اب مجھ کو
فکر ہے اپنے ہر بن مُو کا

ذیل کے اشعار میں لہو دردمندی، محرومی، المیہ اور تخلیقی جذبہ کا اظہار بنتا ہے۔

لہو میری آنکھوں میں آتا نہیں
جگر کے مگر زخم سب بھر گئے

کیا کوئی اس گلی میں آوے میر
آوے تو لوہو میں نہا بھی جاوے

خون ہی آئے گا تو آنکھوں سے
ایک سیلِ بہار نکلے گا

چشم رہنے لگی پر آب بہت
شاید آوے گا خونِ ناب بہت

گو خاک سی اڑتی ہے میرے منہ پہ جنوں میں
ٹپکے ہے لہو دیدۂ نمناک سے اب تک

بوئے خون آتی ہے بادِ صبح گاہی سے مجھے
نکلی ہے بے درد شاید ہو کسی گھائل کے پاس

جبر جس کی علامت ان کے یہاں ضمیرِ وقت، ناآسودگی اور آگہی پر محیط ہے، ملاحظہ کیجیے:

درپئے محملِ اس کے جیسے جرس
میں بھی نالاں ہوں ساتھ منزل تک

مرے دل نے وہ نالہ پیدا کیا ہے
جرس کے بھی جو ہوش کھوتا رہیگا

شور جرس شب گیر کا غافل تیاری کا تکیہ ہے
یعنی آنکھ نہ لگنے پاوے قافلہ صبح کو چلتا ہے
گرد باد حرکت، جوش، بکھراؤ اور احتجاج کی علامت ہے:
وحشی اب گرد باد سے ہم ہیں
عمر افسوس کیا گئی برباد

آسودہ کیوں ہوں میں کہ مانند گرد باد
آوارگی تمام ہے میری سرشت میں
مندرجہ ذیل اشعار میں شب کا علامتی پیکر لاشعور، وقت، عمر، عصر آگہی، المیہ
جدائی، اجاڑپن اور INCUBATION کے تصورات پر محیط ہے:
شب شور و فغاں کرتے گئی مجھ کو تو اب تو
دم کش ہو ٹک اے مرغ چمن وقت سحر ہے

آج کیا فردائے محشر کا ہراس
صبح دیکھیں کیا ہو شب حائل ہے میاں

اندوہ سے ہوتی نہ رہائی تمام شب
مجھ دل زدہ کو نیند نہ آئی تمام شب

ابر اُن کے یہاں گریہ، بے کسی، محرومی اور رقیق القلبی کی کیفیات کو ظاہر کرتا ہے، مثلاً:

جوں ابر بے کسانہ رو کے اٹھے ہیں گھر سے
برسے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

فیض اے ابر چشم تر سے اٹھا
آج دامن وسیع ہے اس کا

روتے جہاں جہاں ہم جوں ابر میر اُس بن
اب آب ہے سراسر جاوے نظر جہاں تک

محولہ بالا علامتوں کے متواتر استعمال سے میر کی شاعری کی علامتیت کے بعض نازک پہلو ابھرتے ہیں، شاعر کیوں بعض علامتوں ہی کو تواتر سے برتتا ہے؟ اس کی نفسیاتی اور تخلیقی وجوہ کی چھان بین ایک دلچسپ اور نتیجہ خیز مطالعہ ہو سکتا ہے، بعض علامتوں سے شاعر کی وابستگی کے لاشعوری محرکات بھی ہو سکتے ہیں، جو تحقیق طلب ہیں، علامتوں کا انتخاب عام طور پر کوئی شعوری عمل نہیں یا کسی ارادی سعی کا مرہون نہیں، یہ تخیلی تجربوں اور وقوعوں کی

ماہیت کی نمود اور ان کے متناقض خواص کے امتزاجی عمل سے مرکب ہوتا ہے۔ شاعر الفاظ کی کفایت، ارتکاز اور ترتیب سے پیکر تراشی پر قادر ہو جاتا ہے، یہ پیکر مخصوص حیاتی تجربوں اور وقوعوں کو پیش کرتے ہیں، لیکن اِن کا کام یہیں پر ختم نہیں ہوتا، یہ تجربوں کی کثیر الجہتی اور ماورائی نوعیت کی بنا پر استعاراتی اور علامتی توسیعات پر حاوی ہو جاتے ہیں، اور جن تجربوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اُن سے زیادہ اُن امکانی تجربوں کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں، جو لسانی حجابات میں پنہاں ہوتے ہیں، تجربوں کی اس نوع کی پیچیدگی اور رنگارنگی کو پیکر کی علامتی تقلیب ہی اپنے اندر سمو سکتی ہے، یہ کوئی آسان کام نہیں، دل و جگر کو گداز کرنے کا عمل ہے، یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی شاعر ہفتوں اور مہینوں تک مسلسل فکرِ سخن کرنے کے باوجود ایک مصرع تر کے لیے ترستا ہے، اس صبر آزما اور جانگداز مرحلے سے گذرتے ہوئے گاہے گاہے وہ اُنہیں علامتوں سے کام لیتا ہے، جو پہلے بھی اس کی دستگیری کر چکی ہیں، یہ الفاظ دیگر شاعر کو تخلیق کے پل صراط سے صحیح و سالم گذرنے کے لیے وہی علامتیں مدد دیتی ہیں، جو پہلے بھی اس کی نجاتِ دیدہ و دل کا وسیلہ بن چکی ہیں، مگر اِس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ ایسی علامتیں تکراری نوعیت کی ہیں، اگر ایسا ہوتا تو شاعر کی دنیائے فکر سکڑ کے رہ جاتی ہے جو علامت بار بار تجربے میں در آتی ہے وہ اسکی تکرار کا باعث بھی ہو سکتی ہے، لیکن ایک کھرے تخلیقی ذہن کی پہچان یہ ہے کہ وہ تکرار کا سدِّ باب کرتا ہے، اور بار بار استعمال ہونے والی علامت سے اپنے

سباق میں نئے معنوی جہات کو اجاگر کرنے کی صلاحیت عطا کرتا ہے، علامت پسندی بلاشبہ شاعر کے تخلیقی ذہن کی زرخیزی اور فعالیت پر دال ہے نہ کہ اس کے بنجرپن اور جمود کی، چنانچہ میر کے یہاں بعض علامتوں کا تواتر اُن کے ذہنی وقوعات کی کثرت اور رنگارنگی کا پتہ دیتا ہے، اور اُن کی شاعرانہ حسیّت کی شادابی اور وسعت کو ظاہر کرتا ہے، آئیے اُن کے اشعار میں آئینہ کی علامت کے شعری برتاؤ پر غور کریں، یہ علامت اُن کے یہاں تواتر سے برتی گئی ہے اور ہر بار اپنے شعری سیاق میں ایک نئی معنوی جہت کو اُبھارتی ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

ع ۱ — اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

ع ۲ — منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

ع ۳ — دل نے ہمکو مثال آئینہ
ایک عالم کا روشناس کیا

ع ۴ — گل و آئینہ کیا، خورشید و مہ کیا
جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا

ع۵ ہیں تیرے آئینے کی تمثال ہم نہ پوچھو
اس دشت میں نہیں ہے پیدا اثر ہمارا

ع۶ بعد یک عمر جو ہوا معلوم
دل اُس آئینہ رو کا پتھر تھا

ع۷ آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا یہ ولے قابل دیدار نہ تھا

ع۸ لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

ع۹ خورشید و ماہ و گل سبھی اودھر رہے ہیں دیکھ
اس چہرے کا اک آئینہ حیران ہی نہیں

ع۱۰ ہمیشہ مائل آئینہ ہی تجھے پایا
جو دیکھیں ہم نے یہی خود نمائیاں دیکھیں

ع۱۱ اہلِ دل چشم سب تری جانب

آئینے کی مثال رکھتے ھیں

ع ۱۲ پتھر سے توڑ ڈالوں آئینہ کو ابھی میں
گر روئے خوبصورت تیرا نہ درمیاں ہو

ع ۱۳ دل صاف ہو تو جلوہ گہہ یار کیوں نہ ہو
آئینہ ہو تو قابل دیدار کیوں نہ ہو

ع ۱۴ کھویا ہمارے ہاتھ سے آئینہ نے اسے
ایسا جو پاوے آپ کو مغرور کیوں نہ ہو

ع ۱۵ آنکھ ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منہ نظر آتے ھیں دیواروں کے بیچ

ع ۱۶ گھر میں آئینے کے کب تک تمہیں نازاں دیکھوں
کبھو آؤ تو مرے دیدۂ حیراں کے بیچ

ع ۱۷ کیا رکھا کرتے ہو آئینے سے محبت ہر دم
ٹک بیٹھو کسی طالب دیدار کے پاس

ع ۱۸ بدن نما ہے ہر آئینہ لوح تربت کا
نظر جسے ہو اسے خاک خود نمائی ہو

ع ۱۹ اس معنی کے ادراک سے حیرت ہی ہے حاصل
آئینہ نمط صورت دیوار رہو تم

ع ۲۰ جوں آئینہ سامنے کھڑا ہوں یعنی
خوبی سے ترے چہرے کی حیرانی ہے

ع ۲۱ توڑ کر آئینہ نہ جانا یہ
کہ ہمیں صورت آشنائی ہے

ع ۲۲ چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ
عالم آئینے کے مانند در باز ہے ایک

ع ۲۳ محو صورت نہ آرسی میں رہو
اہل معنی سے ٹک حجاب کرو

ع ۲۴ آئینہ سا جو کوئی یاں آشنا صورت ہے اب

بے مروت اِس زمانے میں ہمہ حیرت ہے اب

۲۵ع ملتا رہا کشادہ جبیں ہر کسی کے ساتھ
کیا آئینہ کرے ہے بسر یاں حیا کے ساتھ

۲۶ع حیرت ہیں سکتے سے بھی مرا حال ہے پرے
آئینہ رکھ کے سامنے دیکھا تو دم نہیں

۲۷ع ایک دن وا ہوئی تھی اُس منہ پر
آرسی کی ہے چشم باز ہنوز

۲۸ع پیش کچھ آوے نہیں ہم تو ہیں ہر صورت سے
مثل آئینہ نہیں چھوڑتے ہم گھر اپنا

۲۹ع سامنے ہے وہ آئینہ پر آنکھ نہیں کھل سکتی ہے
دل تنگی سے رکے ہے دم کیا کہئے صورت کیا ہے آج

۳۰ع گھر کچھ ہو در و آئینہ اس چرخ زشت میں
اِن صورتوں کو صرف کرے خاک و خشت میں

ع ۳۱ وہ آئینہ رخسار دم باز پس آیا
جب حسن نے ریلا ہمکو تو دیدار دکھایا

ع ۳۲ آئینہ ہو کے صورت معنی ہے لبالب
راز نہان حق میں کیا خود نمائیاں ہیں

ع ۳۳ اس کے میکے زیچ میں آئینہ آیا تھا ولے
صورت احوال ساری دیکھ کر حیراں ہوا

ع ۳۴ پتھر سے توڑ ڈالوں آئینہ کو ابھی میں
گر روئے خوبصورت تیرا نہ درمیاں ہو

ع ۳۵ ہاتھ لیے آئینہ تجھ کو حیرت سے رعنائی کی
ہے یہی زمانہ ہی ایسا ہر کوئی گرفتاری میں ہے

ع ۳۶ منہ اپنا اُن نے عکس سے اپنے چھپا لیا
دیکھا نہ کوئی آئینہ رو اس حیا کے ساتھ

مندرجہ بالا اشعار میں آئینہ کے پیکر سے رنگارنگ علامتی امکانات کا
اندازہ کیا جا سکتا ہے یہ آئینہ کاری شاعر کی غیر معمولی قوت مشاہدہ اور ذکی

الحسی کو ظاہر کرتی ہے۔ گھر میں روزمرہ کے استعمال کی کتنی چیزیں ایسی ہوتی ہیں جو عادتاً توجہ کا مرکز نہیں بنتیں، اور اپنی ندرت کا احساس نہیں دلاتیں، آئینہ بھی ان میں شامل ہے، لیکن ایک دیدہ ور اور حساس شاعر سے ایسی اشیاء بھی اپنی معنویت اور ندرت کو پنہاں نہیں رکھ سکتیں۔ میر کے یہاں آئینہ سے گہری وابستگی سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے اسے وفور اشتیاق سے دیکھا ہے، اور پھر یہ اُن کے تخیلی وجود کا ایک لازمی حصہ بن گیا ہے، سب سے پہلے اُن کے یہاں ایک جمالیاتی مظہر کے طور پر ابھرتا ہے اس کی صفائی، شفافیت اور تابانی انہیں دعوت نگاہ دیتی ہے (شعر ۱، ۱۲، اور ۱۳) دوسرے یہ اُن کے یہاں نرگسیت کا استعارہ بن جاتا ہے وہ محبوب کی ذات پسندی، انانیت اور خود نمائی کو ظاہر کرنے کے لیے اس کی آئینہ پرستی کا سہارا لیتے ہیں، (شعر ۱۰، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۲۳ اور ۳۵) تیسرے یہ متصوفانہ میلان کے تحت دل عارف یا صفائی باطن کو پیش کرتا ہے (شعر ۱۳، ۱۵، ۲۲) چوتھے یہ حیرت کی پیکر تراشی کرتا ہے، جو اسرار کائنات کی بے حجابی پر شاعر پر طاری ہوتی ہے (شعر ۲، ۹، ۱۹، ۲۰، ۲۴) پانچویں بات یہ ہے کہ آئینہ میر کے یہاں آگہی یا تشدید آگہی کی علامت بن جاتا ہے (شعر ۳، ۵، ۱۸، ۲۱، ۲۶) چھٹے یہ عشق کا استعارہ ہے (شعر ۱، ۲۶) ساتویں یہ حسن محبوب کا اشاریہ بن جاتا ہے (شعر ۱۲، ۲۸، ۳۱، ۳۶) آٹھویں یہ فن یا تخلیق فن کی نمائندگی کرتا ہے (۳۲) نویں آئینہ میر کے یہاں انسانی اقدار یعنی کشادہ قلبی، رواداری اور محبت کی علامت

بن جاتا ہے (شعر ۲۴، ع ۳۵، ع ۳۰) دسویں آئینہ خارجی حقیقت کو پیش کرتا ہے (شعر ، ع ۱۵) گیارھویں یہ اُن کی شاعری میں تخیلی دنیا کا رمز ہے (شعر ۸، ع ۲۲) اور بارھویں یہ رقیب کی علامت بن جاتا ہے (شعر ۳۳، ع ۳۴)۔

میرؔ کی علامتی پیکر تراشی تشریحی اجزاء اور غیر ضروری تفصیلات سے بالکل پاک وصاف ہے، ہر شعر گہر کی طرح مکمل ہے اور بے مثال ہے اور آب وتاب جادوانہ رکھتا ہے:

دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
دُر سے ہزار چند ہے اُنکے سخن میں آب

انہوں نے بار بار اپنے اشعار کو موتی پرونے سے مشابہ کیا ہے:

نہ رکھو کان نظم شاعرانہ حال پر اتنے
چلو ٹک میرؔ کو سننے کہ موتی سے پروتا ہے

اس مناسبت سے ایک اہم بات یہ سامنے آتی ہے کہ اُن کے اشعار تجربے اور پیکریت کی ناقابل تقسیم وحدت ہوتے ہیں، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے داخلی تجربے اُن کی رگوں کا خالص لہو کشید کر کے لفظ وپیکر میں چمک رہے ہیں، انہوں نے یہ فنکارانہ کارنامہ ایک ایسے دور میں انجام دیا جب شاعری عامیانہ جذبات کو نظمانے کا وسیلہ بن چکی تھی، یا آرائش فن ہو کر رہ گئی تھی، میرؔ کے معاصرین میں سوداؔ اور میر دردؔ اساتذہ کی صف میں نظر آتے ہیں، لیکن غور سے دیکھئے تو یہ میرؔ کی تخلیقی قوت کی ہمسری کرنے سے قاصر ہیں، سوداؔ

کا مزاج قصیدہ کے لیے موزون ہے اُن کی غزل میں وہ داخلیت، تاثیر، رنگارنگی اور رچاؤ نہیں جو میر کا خاصہ ہے، درد غزل کی زبان تو برتتے ہیں، مگر اُن کا ذہن متصوفانہ مسایل ہی تک محدود رہتا ہے، اس عہد کے لکھنوی شعرأ مثلاً ناسخ، جرأت اور مصحفی زبان کی تزئین کاری پر ہی ساری توجہ صرف کرتے رہے، میر بھی اس نوع کے طرز سخن سے مرعوب ہوتے بغیر نہ رہ سکے، اُن کے دواوین میں ایسے اشعار کی بھرمار ہے، جو لفظی آرائش، خارجیت اور سطحیت کے شکار ہیں، ایسی شاعری تجربے کی لسانی بازیافت کرنے کے بجائے اس کا عمومی بیان بن کر رہ جاتی ہے، چنانچہ اُن کا ایسا کلام پستی کی آخری حدوں کو چھوتا ہے یہ شعر سازی کے بے فیض عمل کا غماز ہے، اس میں طول کلامی، ناہمواری اور کھُردرا پن ہے، خود انہیں بھی اس کا احساس ہے:

عیب طول کلام مت کریو
کیا کروں میں سخن سے خوگر تھا

لیکن اُن کے بلند پایہ اشعار تجربے اور فن کے مکمل امتزاج کے مظہر ہیں، اِن کی داخلیت فضا آفرینی، تاثریت اور علامتیت اِن کو فن کا اعلیٰ نمونہ بناتی ہے، ایسے اشعار میں وہ اس جذباتی وفور پر قابو پانے میں کامیاب ہوتے ہیں، جو اُن کے وجود کو کبھی کبھی بہا کے لے جاتا ہے اُن کی جذباتیت اُن کی کمزور شاعری کی مثال پیش کرتی ہے۔ انہوں نے سینکڑوں ایسے اشعار کہے ہیں جو خود ترحمی، گریہ کوشی، نامرادی اور کم مائیگی کے جذبات کا بیان ہیں، ایسے جذبات خالصتاً نجی نوعیت کے ہیں، اس لیے قاری کے ذہنی اشتراک کے

لیے راستہ ہموار نہیں کرتے اُن کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ انہوں
نے بارہا قاری کو نجی معاملات میں الجھانے کی غیر فنکارانہ سعی کی ہے:

قامت خمیدہ، رنگ شکستہ، بدن نزار
تیرا تو میرؔ غم میں عجب حال ہو گیا

اب تو دل کو نہ تاب ہے نہ قرار
یادِ ایّام جب تحمل تھا

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میرؔ باز آ
نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائیگا

اِن اشعار میں وہ غم کی وجہ سے اپنی شکستہ حالی یا بے قراری یا محبوبہ کی
یاد آوری کا ذکر کر کے صرف اپنی آپ بیتی بیان کرتے ہیں، لیکن شعری حق
ادا نہیں کرتے، ایسے اشعار قاری کے ذوقِ تجسس یا جذبۂ اشتراک کو انگیز کرنے
میں کامیاب نہیں ہوتے، تاہم وہ ہمیشہ جذبات کی رو میں نہیں بہتے، اُن
کے متعدد اشعار میں خود احتسابی اور خود ضبطی کا رویہ نمایاں ہے، یہ شخصیت سے
گریز کے عمل پر دلالت کرتا ہے، ساتھ ہی یہ اُن کی غیر معمولی ذہنی قوتوں کا پتہ
دیتا ہے، ایسے اشعار میں اُن کے تجربات ذاتی رنگ میں نکھرتے ضرور ہیں، مگر
اُن کا اثر شخصی ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ غیر شخصی ہو جاتا ہے یہ کیفیت خاص کر

اُن اشعار میں ملتی ہے جو علامتی پیکر تراشی کے ذیل میں آتے ہیں، ایسے اشعار سہل پسند قارئین کے ذوق کی سیرابی نہیں کر سکتے، میر غالب کی مانند اپنے عہد کے شعری ذوق کے مروجہ معائر سے غیر مطمئن رہنے وہ ماقبل کے ادوار کی شعری روایت سے بھی غیر آسودہ تھے، اس میں انہیں دو خامیاں نمایاں طور پر نظر آئیں، ایک یہ کہ یہ وضاحت کی شکار تھی، دوسرے اس میں عمومیت کا رنگ غالب تھا انہوں نے اپنے کلام کو ان عیوب سے پاک رکھنے کی حتی المقدور سعی کی ہے:

ع ۱   ہے نظم کا سلیقہ ہر چند سب کو لیکن
جب جانیں کوئی لاوے یوں موتی تنے پرو کر

ع ۲   نہیں ملتا سخن اپنا کسو سے
ہماری گفتگو کا ڈھب جدا ہے

شعر ۱ میں وہ واضح طور پر کہتے ہیں کہ اُن کے معاصرین کو نظم کرنے کا سلیقہ تو ہے لیکن وہ اُن کی طرح موتی پرونے کے فن سے آشنا نہیں، اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ مروجہ اور معروف خیالات کو محض نظماتے ہیں، جس کا روح شعر سے کوئی علاقہ نہیں اُن کے نزدیک اعلیٰ شاعری تجربے کی کلیت سے پہچانی جاتی ہے، یہ تہہ داری اور گہرائی سے متصف ہوتی ہے، یہ پیچیدہ ہوتی ہے، سریع الفہم نہیں:

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر

ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اُس کا اک مقام سے ہے

جی کے لگنے کی میر کچھ کہہ بھی
ہے وہی بات جس میں ہو تہہ بھی

دوسری بات یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری کی انفرادیت کے قائل ہیں، سچا شاعر انفرادی خصوصیات ہی سے پہچانا جاتا ہے، جہاں تک متشاعروں کا تعلق ہے، وہ کمال استادی اور مشاقی سے خیالات کو نظم تو کرتے ہیں، لیکن اپنی شخصیت کے سوز، نور اور سچائی کو مس نہیں کر پاتے، اس لیے اُن کے کلام میں ایک واضح عمومی رنگ ملتا ہے، میر کو احساس ہے کہ اُن کے سخن کا رنگ کسی اور شاعر سے نہیں ملتا اور اُن کا انداز شعر اُن کے انفرادی کمال کا مظہر ہے:

نہیں ملتا سخن اپنا کسو سے
ہماری گفتگو کا ڈھب جدا ہے

سمجھے انداز شعر کو میرے
میر کا سا اگر کمال رکھے

میرؔ نے بعض اور مقامات پر تنقید شعر کے ضمن میں چند مفید نکات کا ذکر کیا ہے، یہ صحیح ہے کہ بنیادی طور پر وہ ایک تخلیقی فنکار کے فرائض ادا کرتے ہیں، ناقدانہ صلاحیتوں کا اظہار نہیں کرتے، انہوں نے نکات الشعراء لکھ کر محض تذکرہ نویسی کے شوق کی تکمیل کی ہے، اور اس سے اُن کے گہرے یا مربوط تنقیدی شعور کا پتہ نہیں چلتا، ہاں یہ ضرور ہے کہ بعض شعراء کے کلام کی تعریف و تحسین کرتے ہوئے انہوں نے جو برجستہ فقرے قلمبند کیے ہیں وہ اُن کی سخن سنجی کے اعلیٰ معیار کا پتہ دیتے ہیں، مثلاً میر سجادؔ کے کلام کے بارے میں لکھتے ہیں:

۱۔ اُن کے اشعار بہت پُر معنی ہیں۔

۲۔ چمن تلاشوں کے لیے اُن کی رنگین فکر ابر بہار کا سایہ ہے۔

۳۔ اُن کا ہر شعر جگر پر نشتر چلاتا ہے۔

۴۔ اُن کے اشعار کی گہرائی نمایاں ہے۔

۵۔ اُن کے پیچ دار شعر آگ پر دکھائے ہوتے بال کی مانند ہوتے ہیں۔

ان فقروں سے اُن کے نظریۂ شعر کو سمجھنے میں کسی حد تک مدد ملتی ہے۔ وہ خاص طور پر شعر میں گہری معنویت یا تہہ داری، اثر انگیزی اور پیچیدگی پر زور دیتے ہیں، اور اپنے کلام میں بھی اس کا حتی الامکان خیال رکھتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ میرؔ کا شعری اسلوب منفرد اور جداگانہ ہے،

یہی وجہ ہے کہ سینکڑوں آوازوں میں اُن کی آواز دور سے ہی پہچانی جا سکتی ہے یہ ایک حساس، دردمند، عاشق، حیرت کوش اور اخلاص کیش شعری شخصیت کا طرزِ کلام ہے، جو آہستگی، دھیمے پن، گداختگی اور دردمندی سے معمور ہے، غالب کے اسلوب میں شخصیت کی توانائی، صلابت، بالیدگی، تکمیلیت اور ٹھوس پن ہے اقبال کا لہجہ پیغمبرانہ ہے، میر کا اسلوب دھیمی دھیمی سلگتی ہوئی آنچ کا احساس دلاتا ہے اور ہمارا وجود سلگنے لگتا ہے، ہم اُن کی تخلیق کردہ دنیا میں سفر کرتے ہیں، اور اپنے ساتھ حسرت وصل، اندوہ جدائی، خواہش، کاوش اور ذوق و شوق کی بوقلموں کیفیات لے کر چلتے ہیں:

حسرت وصل، اندوہ جدائی، خواہش، کاوش، ذوق و شوق
یوں تو چلا ہوں اکیلا لیکن ساتھ چلا ہے کیا کیا کچھ

میر اپنے دل میں درد اور اضطراب کے محشر ستانوں کو چھپائے رکھنے کے باوجود صبر و تحمل اور حزم و احتیاط کے مجسمہ ہیں، نتیجے میں اُن کے طرزِ اظہار میں ایک ایسا سکون اور ٹھہراؤ ہے، جو اندر کے طوفانوں کا پتہ دیتا ہے، خود ضبطی کے اِس جگر گداز رویے نے اُن کے اسلوب میں نشتریت پیدا کی ہے، یہ اسلوب صنعت کاریوں کا محتاج نہیں، اس کا حسن اور تاثیر اس کی فطری بالیدگی میں مضمر ہے:

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں، ابہام بھی نہیں

اُن کے اسلوب کی جادوئی کیفیت کا راز اُن کے مخصوص لہجے میں پوشیدہ

ہے اُن کا لہجہ پُر سوز اور مدھم ہے' یہ دل کے متنوع اور نازک سے نازک احساسات کے اتار چڑھاؤ کا احاطہ کرتا ہے' اُن کے لہجے کا تنوع موسیقی کی نازک لہروں کی صورت میں دل کو مس کرتا ہے' اور رنگوں کی برسات ہوتی ہے' یہ لہجہ تجربات کے بکھراؤ' جو غزلیہ ہئیت کا خاصہ ہے' میں بھی وحدتِ تاثر کا احساس پیدا کرتا ہے' بودلیر نے کہا ہے کہ شعر کہنا دراصل الفاظ کے آہنگ سے جادو آفرینی کا کام ہے' میر کے اسلوب کا آہنگ بھی اُن کے مزاج اور داخلی شعری قوتوں کے مکمل انجذاب سے ایک جادوئی عمل بن جاتا ہے' اُن کا آہنگ نازک اور لطیف ہے ۔۔۔ مدھم اور سلگتا ہوا' انگڑائیاں لیتا ہوا' یہ آہنگ تجربے کا بدل بن جاتا ہے' اور ایک مافوق فطری فضا کی تخلیق کرتا ہے چنانچہ لہجے کے اتار چڑھاؤ' نغمگی' سرگوشیانہ تخاطب' خود کلامی' مکالماتی طرز' طویل اور مختصر بحروں کے انتخاب' مترنم ردیف وقافیہ اور موسیقیانہ لے کے استعمال سے تجربے کے جو نادیدہ پہلو اجاگر ہوتے ہیں وہ میر کے اسلوب کی ندرت' رچاؤ' مٹھاس' برجستگی اور انفرادیت کو ظاہر کرتے ہیں. ذیل کے اشعار دیکھئے:

ع۱ الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اِس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

ع۲ کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

۳۳؎ سرمۂ آلودہ مت رکھا کر چشم
دیکھ اس وضع سے خفا ہیں ہم

شعر ۱ میں پہلا مصرع یعنی الٹی ہو گئیں...... مایوسی کی کیفیت سے مملو ہے، اور محرومی کے نرم، بیانیہ اور شناسا لہجے کو روا رکھتا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں "دیکھا" پر قدرے زور ڈالنے سے تخاطب کا لہجہ ابھرتا ہے، اور "سب تدبیریں" کو ذہنی پس منظر میں رکھ کر تیمارداروں اور غمگساروں کے ہجوم سے مخاطب ہونے کا شخصی لہجہ ابھرتا ہے، دیکھا کو قدرے بہ زور ادا کرنے سے شعری کردار کے لہجے کے طنزیہ اور خود آگاہانہ انداز کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے، دوسرے مصرعے کے آخری ٹکڑے یعنی آخر کام تمام کیا سے شعر خموشی مرگ کی تعبیر کرتا ہے،

شعر ۲ میں لفظوں کی کفایت سے ایک مکمل ڈرامائی صورت حال کو خلق کیا گیا ہے لیکن شعر میں لہجے کے مضمر امکانات سے استفادہ کرنے سے نادیدہ معنوی دائرے روشن ہوتے ہیں پہلے مصرعے میں "کیا ہیں" نے پر زور ڈالنے سے گلستان میں کئی نفوس کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے، اور ساتھ ہی ایک پراسرار چپ کا بھی احساس ہوتا ہے، جیسے گل کے ثبات کے موضوع پر کوئی بھی اظہار خیال کرنے کا روادار نہ تھا، کلی نے یہ سن کر تبسم کیا کا لہجہ حد درجہ ملائم اور سبک ہے۔

شعر ۳ میں پہلے مصرعے میں لہجے کی مدھم لے اور دوسرے مصرعے میں "دیکھ" پر قدرے دباؤ ڈالنے اور بقیہ مصرعے میں لہجے کو قدرے اونچا

کرتے سے اپنائیت، اعتماد حسی لطافت اور خفگی کے متنوع احساسات اجاگر ہوتے ہیں۔

میر کے لہجے کا طنزیہ رنگ ان کے آہنگ میں تیکھاپن پیدا کرتا ہے یہ ایک مرد کہن سال کا طرز تخاطب ہے جو رازدار خوئے دہر[1] ہے، اور اپنے مخاطبین کی سادگی یا ہوشیاری پر طنز کرتا ہے۔

گر دل ہے یہی مضطراب الحال تو اے میر
ہم زیر زمیں بھی بہت آرام کریں گے

تم نہیں فتنہ ساز سچ صاحب
شہر پر شور اس غلام سے ہے

شعر کا آہنگ اس کے تجربے کی اندرونی کیفیت سے مربوط ہوتا ہے، چونکہ میر کے یہاں زیادہ تر المیہ تجربات کو رگ ڈپے میں جذب کرنے کا واضح میلان ملتا ہے اس لیے اُن کے آہنگ میں ایک اداس زیریں لہر موجود رہتی ہے جو دل کو چیرتی ہے، وہ طویل اور ضرورت پڑنے پر مختصر بحروں سے داخلی آہنگ کی تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں، مثلاً جہاں وہ "وہی آفت دل عاشقاں کسو وقت ہم سے بھی یار تھا" جیسی طویل بحر کے ساتھ وہ شب ہجر میں کم تظلم کیا جیسی مختصر بحر بھی برتتے ہیں، ان کے آہنگ میں ھندی

---

[1] :- رازدار خوئے دہرم کردہ اند —— غالب

دوہوں اور گیتوں کی فطری سادگی اور تاثیر اور ارضی لمس ملتا ہے، یہ
اُن اشعار میں بھی جادو جگاتا ہے، جو فارسی ترکیبوں سے آراستہ ہیں، کیونکہ
وہ اِن کو ایسے انجذابی طریقے سے برتتے ہیں کہ زبان اور خیال کی ثنویت
باقی نہیں رہتی، مثلاً:

نکلے ہے چشمہ جو کوئی جوش زناں پانی کا
نرگس اک دیدۂ حیران تماشائی تھا

—

اس موج خیز دہر میں تو ہے حباب آسا

—

اس کی رہے گی گرمیٔ بازار کب تلک

—

دوستو، سیر ماہتاب کرو

میر لفظوں کی ترتیب، خوش سلیقگی اور گاہے تکرار صوتی حسن پیدا کرتے
ہیں:

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے
پودے چمن میں پھولوں کے دیکھے بھرے بھرے
آگے کسو کے کیا کریں دست طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے
گلشن میں آگ لگ رہی ہے رنگ گل سے میر

بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

میرؔ کے اسلوب کی اہم خصوصیت اس کا وہ ڈرامائی عمل ہے جو اکثر مواقع پر اس کے وصف ذاتی کے طور پر کام کرتا ہے' وہ محض باتیں نہیں کرتے بلکہ اپنے بصری تخیل کی مدد سے تجربے کو وقوعہ کی شکل میں متحرک دیکھتے ہیں' یہاں تک کہ اُن کی شاعری بصری پیکروں سے مالا مال ہو جاتی ہے' یہ بصری پیکر اِس وقت تلازمی' متحرک' حیات پرور اور معنی خیز بن جاتے ہیں' جب یہ ڈرامائی صورت حال کے نشانات واضح کرتے جاتے ہیں' میر اِن ڈرامائی وقوعات کو تخیل کے پردے پر نمودار ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں' اور انہیں بے کم و کاست لفظوں میں ڈھالتے ہیں' اِن کی فنی خوبی یہ ہے کہ یہ شاعر کی جانب سے کسی تعارف و تشریح کے محتاج نہیں' اِن کی دوسری اہم خوبی یہ ہے کہ یہ رفتارِ وقت کی نفی کرتے ہوئے' اپنے نمو اور ارتقاء کو برقرار رکھتے ہیں' یہ وہ معجزاتی کارنامہ ہے' جو فنون لطیفہ میں سوائے شعر کے اور کسی فن سے ممکن نہیں:

گل گئے' بوٹے گئے' گلشن ہوئے برہم گئے
کیسے کیسے ہائے اپنے دیکھتے موسم گئے

میر تشخص' تخاطب' مکالماتی انداز' تحرک اور لہجے کی سحر کاری سے ایک ایسی منفرد اور مخصوص فضا کی تخلیق کرتے ہیں' جو اِن غیر معمولی واقعات کا جواز پیدا کرتی ہے' ایسے جادوئی ماحول میں کاسۂ سر یا شیشہ باتیں کرنے لگتا ہے' تو تعجب نہیں ہوتا' بالکل اُسی طرح جس طرح رمبو کی نظم

میں کشتی باتیں کرتی ہے، جب وہ بحری سفر کے خاتمے پر کیچڑ میں پھنس کر کاغذی کشتی بن جاتی ہے اور قاری کو اس کی سچائی پر ایمان لانے میں کوئی تامل نہیں ہوتا۔ میر کہتے ہیں:

کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو آ گیا
یک سر وہ استخوان شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھو کسو کا سر پر غرور تھا

جا کے پوچھا جو میں یہ کارگہہ مینا میں
دل کی صورت کا بھی اے شیشہ گراں ہے شیشہ
کہنے لاگے کہ کدھر پھرتا ہے بہکا اے دوست
ہر طرح کا جو تو دیکھے ہے کہ یاں ہے شیشہ
دل ہی سارے تھے یہ اک وقت میں جو کر کے گداز
شکل شیشے کی بنائے ہیں کہاں ہے شیشہ
جھک گیا دیکھ کے میں میر اسے مجلس میں
چشم بد دور طرح دار جواں ہے شیشہ

اب ذیل کے اشعار دیکھئے، اِن میں دو چھوٹے سے مصرعوں میں ایک وسیع ڈرامائی عمل کو خلق کیا گیا ہے:

ع ۱ کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات

کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

ع۲ چھوٹا جو میں قفس سے تو سب نے مجھے کہا
بے چارہ کیونکہ تا سر دیوار جائے گا

ع۳ رہ مرگ سے کیوں ڈراتے ہیں لوگ
بہت اس طرف کو تو جاتے ہیں لوگ

ع۴ گلشن میں آگ لگ رہی ہے رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

ع۵ جس کو تم آسمان کہتے ہو
سو دلوں کا غبار ہے اپنا

محولہ بالا اشعار میں شعراء میں چمن کے پس منظر میں شعری کردار کے علاوہ دیگر ساکنان چمن یعنی پھل پھول، سبزہ، صبا اور طائر نظر آتے ہیں، ایک پراسرار خموشی چھائی ہے، اس خموشی کو توڑ کر شعری کردار سوال کرتا ہے کہ پھول کی زندگی کتنی ہے، سب چونک اٹھتے ہیں لیکن کوئی جواب نہیں دیتا، صرف کلی تبسم کرتی ہے، یہ طنزیہ تبسم ہے، یہ سوال کنندہ کی معصومیت اور اصرار پر بھی طنز ہے اور خود پر بھی طنز، کیونکہ کلی کا تبسم ہی اسے پھول بنانے کا

سبب بنتا ہے اور اُس کا پھول بننا ہی اس کی موت کی نشانی ہے حیات اور موت دونوں کے بارے میں لاعلمی کی آگہی کے کرب کو کلی کے تبسم ہونے سے ظاہر کرنا گہری فنکارانہ حسیت کا ثبوت ہے۔

شعر ۲ میں قفس اور دیوار چمن کے پس منظر میں آزاد پرندوں کی ڈار نظر آتی ہے معاً قفس کا در کھلتا ہے اور اس میں سے میں یعنی محبوس پرندہ چھوٹ جاتا ہے پرندے اس کی بے بال و پری کو دیکھ کر قدرے متاسفانہ اور قدرے طنزیہ لہجے میں کہتے ہیں کہ اس کے لیے تا سر دیوار جانا ممکن نہیں ہے پس ایسے پرندے کا قید میں رہنا یا آزاد ہونا ایک ہی بات ہے۔

ع ۳ میں ایک ایسا مقام ابھرتا ہے جہاں سے کئی راستے نکلتے ہیں اس مقام پر ایستادہ لوگ کچھ فاصلے پر ایک راستہ کی طرف اشارہ کرتے ہوتے کہتے ہیں کہ یہ رہِ مرگ ہے اور اس کی طرف جانے سے شاعر کو منع کرتے ہیں شاعر ساکت رہ جاتا ہے مگر اسے یہ دیکھکر حیرت ہوتی ہے کہ لوگ اسی طرف کو بہت جاتے ہیں تعجب کا امر یہ بھی ہے کہ غالباً ان میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو اسے اس طرف جانے سے متنبہ کرتے تھے موت اور تباہی کے بارے میں متضاد انسانی رویے کی اس سے عمدہ تصویر اور کیا ہو سکتی ہے؟

شعر ۴ میں گلشن رنگ گل سے آگ کی لپٹوں میں نظر آتا ہے میر وارد گلشن ہوتے ہیں اتنے میں بلبل پکار اٹھتی ہے اور انہیں اس آگ کی لپیٹ میں آنے سے خبردار کرتی ہے بلبل کے استہزائی لہجے سے ظاہر ہوتا ہے کہ گلشن کی آگ کا تماشا کرنے کی ہمت اس کے سوا اور کوئی نہیں کر سکتا

میرؔ بھی نہیں، جو آتشِ عشق سے سوزاں ہونے کا داعی ہے۔

شعر۵ میں لوگوں کا بھاری ہجوم نظر آتا ہے جو آسماں کی جانب نگاہ کر کے اعلان کرتے ہیں کہ وہ آسمان ہے' شعری کردار جو کہ افسردہ دل لوگوں کی نمائندگی کرتی ہے' ان کی تصحیح کر کے کہتا ہے کہ یہ آسمان نہیں ہے' بلکہ اُن کے دلوں کا غبار ہے اور اُن کو حیرت میں ڈال دیتا ہے

میرؔ کا شعورِ فن اُن کی گہری حسّیت سے مکمل طور پر پیوستہ ہے اُن کا وجود ایک تھرتھراتا ہوا آتشیں پیکر ہے' میرؔ اُن شعرائیں سے نہیں ہیں جو ساحل نشیں ہو کر طوفان کا نظارہ کرتے ہیں' وہ متلاطم سمندر کے تپھیڑے کھاتے رہے اُنہوں نے شخصی سطح پر زندگی کی حقیقتوں کا سامنا کیا' اور زندگی کے اسرار سے شناسائی پیدا کی' وہ گہرے طور پر متاثر ہوئے' اور مہملیت' وحشت' تباہی' تاریکی اور انتشار کے ادراک سے ذہنی طور پر لرزہ خیز آگہی سے متصف ہوئے' ایسے لمحوں میں زندگی کے تئیں اُن کا رویہ حقیقی' شائستہ اور وضع دارانہ نہیں رہتا' بلکہ سر تا سر ما فوق فطری' باغیانہ اور وحشیانہ ہو جاتا ہے' وہ ایسے نادر لمحوں میں حقیقت کا نہیں ماورائے حقیقت کی آگہی حاصل کرتے ہیں' جو لامحدودیت کی دریافت کا عمل ہے' ظاہر ہے کہ یہ عمل فن کے روایتی برتاؤ پر ضرب لگاتا ہے' اور ایک طرح کے سرریلسٹک انداز کو نمایاں کرتا ہے' مثلاً:

ع۱ گرے بحر بلا مژگان تر سے

نگاہیں اٹھ گئیں طوفان پر سے

ع۲ سب سطح ہے پانی کی آئینے کا سا تختہ
دریا میں کہیں شاید عکس اسکے بدن کا ہے

ع۳ نیلا نہیں سپہر تجھے اشتباہ ہے
دودِ جگر سے میرے یہ چھت سب سیاہ ہے

ع۴ اب خاک سی اڑے ہے منہ اوپر ورنہ میر
اس چشم گریہ ناک سے دریا بہا گئے

ع۵ ہیں خاک رنگ رواں سب نہ آب ہے
دریائے موج خیز جہاں کا سراب ہے

ع۶ ہنسے ہے چاک قفس کھل کھلا کے مجھ اوپر
چمن کی یاد میں جب بے کلی لاتی ہے

ع۷ ہوتی ہے اتنی ترے عکس زلف کی حیراں
کہ موج بحر سے مطلق بہا نہیں جاتا

شعر ع۱ میں مژگانِ تر سے بحرِ بلا کا گرنا، ع۲ میں پانی کی سب سطح کا آئینے کا تختہ بن جانا، ع۳ میں سپہر کو کالی چھت قرار دینا، ع۴ میں چشم سے دریاؤں کا بہنا اور منہ پر سے خاک اڑنا، ع۵ میں دریائے موج خیز کا سراب بننا، ع۶ میں چاکِ قفس کا کھلکھلا کے ہنسنا، ع۷ میں موجِ بحر کا ساکن ہونا سرریلسٹک پیکروں کے تنوع کو ظاہر کرتا ہے،

اُن کی چشمِ تخیل کے سامنے خارج کی کوئی ٹھوس یا مادّی شے اپنی فطری صورت میں نہیں اُبھرتی، بلکہ تقلیب پزیر ہوتی ہے:

ع۱ اک گل زمیں نہ وقفے کے قابل نظر پڑی
دیکھا برنگِ آبِ رواں یہ چمن تمام

ع۲ آہ میری زبان پر آئی
یہ بلا آسمان پر آئی

ع۳ میخانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ
دیوار پہ خورشید کا مستی سے سر آوے

شعر ع۱ میں چمن آبِ رواں، ع۲ میں آہ بلا، اور ع۳ میں خورشید ایک سر والے وجود میں ڈھل جاتا ہے ۔ •

ابرِ تر

برق تو میں نہ تھا کہ جل بجھتا
ابر تر ہوں کہ چھا رہا ہوں میں
میرؔ

میرؔ نے دل کو خوں کر کے اشعار کی تخلیق کی ہے۔ اُن کے یہاں خون کی علامت تخلیق فن کی جگر کاوی پر بھی دلالت کرتی ہے یہ جگر کاوی ان کے فن کارانہ خلوص اور سچائی کو ظاہر کرتی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار لعل و گہر کی آب و تاب رکھتے ہیں، ان کی چمک و مک رفتار وقت کے باوجود ماند نہ پڑ سکی۔ اور نقادوں کی جانب سے عدم توجہی بھی ان کی مقبولیت اور اہمیت کو کم نہ کر سکی۔ ایسے جواہر پاروں پر ناقدری یا بے مہری سے گرد کی تہیں جم سکتی ہیں۔ مگر ان کی اصلیت چھپ نہیں سکتی، ذرا سی جھاڑ پھونک سے انکی تابندگی نکھر اٹھتی ہے اور دیکھنے والوں کی آنکھیں چکا چوند ہو جاتی ہیں، میرؔ نے بے کسی اور ناداری کے باوجود گردوں کا مقابلہ کرنے کے ساتھ ساتھ زندگی کی ہر پل کو تخلیق شعر کے لیے وقف کیا۔ اور ہزاروں اشعار لکھے۔ ان میں سے ایسے بلند پایہ اشعار کی کمی نہیں، جو انکے آفاقی شعور کی ضمانت فراہم کرتے ہیں۔ اور عالمی شاعری میں ان کی عظمت کا تعین کرتے ہیں۔ اُن کے منتخب اشعار میں ایسے تجربات نہیں ملتے، جو شعر کو ہنگامی یا وقتی چیز بنا کر اس کی ابدیت پر محیط ہونے کے رُجحان کو کالعدم کرتے ہیں۔ انہوں نے ایک

بحرانی دور کا سامنا کرنے۔ اور گہرا عصری شعور پیدا کرنے کے باوجود اپنے عصر کے حصاروں میں قید ہونا قبول نہ کیا، انہوں نے اُس آفاقیت کا ادراک حاصل کیا، جو فنکارانہ تجربے کو زمان و مکان کی حد بندیوں سے ماوری کرتا ہے، اُن کے تجربے اُن کے نفسیاتی وجود کی پیچیدگیوں اور تہہ داریوں سے صعود کرتے ہیں، یہ نفسیاتی وجود، کشمکش اور آشوب کے ایک طویل تاریخی دور کی پیداوار ہوتے ہوئے بھی صدیوں کی تاریخی اور تہذیبی قدروں کی آویزشوں کی آماجگاہ ہے، اس لئے اس کے اظہار میں انسانی سائیکی کے تمام مضمرات کی سمائی ممکن ہو جاتی ہے، اور یہ انسانی معنویت سے مالامال ہو جاتا ہے۔"

میر کی عظمت کا ثبوت یہ بھی ہے کہ انہوں نے تجربات کی ایک وسیع دنیا تخلیق کی ہے، یہ دنیا رنگوں، سایوں اور روشنیوں کا طلسماتی منظر نامہ پیش کرتی ہے اس دنیا کی سیاحت قاری کے لئے مہم جوئی کے مترادف ہے، اور وہ قدم قدم پر حیرت زا وقوعات سے دوچار ہوتا ہے، انہوں نے اپنے تجربات کے اظہار کے لئے زبان و بیان کے مخصوص، شخصی اور فنی برتاؤ سے شعری لسانیات کی ایک نئی تشکیل و تہذیب کا کام انجام دیا ہے، جب بھی ادبی تاریخ کے کسی دور میں کوئی بڑا شاعر پیدا ہوتا ہے۔ تو اپنے تخلیقی وجود کا عرفان حاصل کرنے کے ساتھ ہی اُسے مروجہ اور روایتی زبان کے انجماد، اور عدم ترسیلیت کے سخت مسئلے کا سامنا کرنا پڑتا ہے، تجربے اور زبان کی ثنویت اس کے لئے سب سے بڑا چیلنج بن جاتی ہے وہ اس چیلنج کو قبول کئے بغیر تخلیقی عمل میں کوئی پیش رفت نہیں کر سکتا، میر نے بھی اس چیلنج کو قبول کیا، انہوں نے اس دور میں زبان کی ترتیب و تنظیم کا کام انجام دیا، جب یہ ابتدائی تشکیلی دور سے گذر رہی تھی۔ اور شعری لسانیات کا کوئی قابل فخر یا قابل تقلید نمونہ پیش نہ کر چکی تھی دکن میں اردو شاعری کا آغاز محمد قلی قطب شاہ سے ہوا تھا اور جو

وجہی نصرتی اور ہاشمی جیسے نامی شعرائے نے اس کی توسیع میں نمایاں حصّہ لیا لیکن انہوں نے جو زبان برتی، وہ مقامی زبانوں کے اثرات سے مغلوب رہی، نتیجے میں کھردرے پن کی شکار رہی اور جدید زبان کے تقاضوں کو پورا کرنے سے محروم رہی شمالی ہند میں جعفر زٹلی اور امیر خسرو نے ریختہ میں جو اشعار کہے، وہ بھی زبان کی صفائی، سنجیدگی اور پاکیزگی سے عاری ہیں۔ اصل میں ولی نے اُردو کو جدید رنگ عطا کرنے میں سب سے پہلا اہم قدم اُٹھایا، انہوں نے فارسی اور ہندی کے امتزاج سے اُردو زبان کو اعتبار اور وزن عطا کیا، لیکن چونکہ وہ کسی غیر معمولی فکری قوت کے تحت شعری لسانیات کی تشکیل نہ کر سکے۔ اس لئے وہ میر کے لئے کوئی مثالی نمونہ نہ چھوڑ سکے، ولی کے بعد آبرو، ناجی، حاتم اور یک رنگ نے اُردو میں شاعری کی، لیکن وہ زیادہ تر ایہام گوئی اور پوچ گوئی کے شکار رہے۔ ایسے معمولی درجے کے شعراء معمولی خیالات کو معمولی زبان میں نظم تو کر سکتے ہیں۔ لیکن شعری زبان کو خلق کرنا درکنار، اس کی تنظیم بھی نہیں کر سکتے۔ میر کے عہد میں مظہر جان جاناں، سودا میر درد اور میر سوز نے شعری زبان کو سلجھنے اور اسے صفائی اور سنجیدگی کے آشنا کرانے کی طرف توجہ دی ایہام گوئی اور تہزل گوئی کو معیوب قرار دیا، اور زبان کی تقدیس کے عمل کی شروعات کیں۔ اسی زمانے میں میر غیر معمولی تخلیقی قوتوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں انہوں نے مروجہ زبان کی تشکیل نو کی طرف توجہ کی، اُن کے لئے اپنے بسیار شیوہ تجربات کے اظہار کے لئے ایسا کرنا ناگزیر تھا، وہ ایک ایسے دور میں تخلیقی عمل میں مصروف تھے جب تہذیب کی ایک عظیم الشان تاریخی عمارت خاک بوس ہو رہی تھی اُنہوں نے اس عمارت کی شکستگی کو دیکھا اور اس کے دکھ کو سہا:

دیدنی ہے شکستگی دل کی

کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے

وہ اس عمارت کے ملبے میں دفن ہو کر نہیں رہے، اُن کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اس ملبے پر فن کی ایک حسین اور لازوال عمارت تعمیر کی، اور انسانی تہذیب و فکر کے فروغ و توسیع کا سامان کیا۔ یہ امر باعث مسرت ہے کہ اردو میں عالمی معیار کے شعراء کا نام لیتے ہوئے تاریخی اعتبار سے سب سے پہلے میر کا نام لینا ہوگا، بے شک اُن کو اس ضمن میں اولیت کا درجہ حاصل ہے، اُن کا مطالعہ کرتے ہوئے بار بار یہ احساس ہوتا ہے۔ کہ وہ پہلی بار دریافت ہو رہے ہیں۔ اور نگاہوں کے سامنے فکر و فن کا ایک نیا افق روشن ہو گیا ہے اور زندگی ایک بار پھر لامحدودیت کا احساس کر رہی ہے۔

موجودہ صدی میں اقبال اور بعض ترقی پسند شعراء نے شاعری کو بلند آہنگی مقصدیت اور موضوعیت کی پابند کر کے میر اور غالب کی قائم کردہ روایت کے متوازی ایک اور روایت قایم کی لیکن کچھ مدت کے بعد ہی اسکے غیر وقیع اور غیر متعلق ہونے کا احساس پیدا ہونے لگا' اقبال کے یہاں موضوعیت پھر بھی لہجے کی مقدس سنجیدگی سے تقلیب پذیر ہوتی ہے' ترقی پسندوں کے یہاں یہ خطابت یا نعرہ بن کے رہ جاتا ہے' اس صورت حال کے خلاف ردعمل کا پیدا ہونا ناگزیر تھا۔ خود ترقی پسندوں کے دور عروج میں میراجی اور راشد کے علاوہ حلقے کے بعض شعراء مثلاً مجید امجد' قیوم نظر اور یوسف ظفر کے یہاں شاعری کو شخصی لے سے آشنا کرانے کی سعی ملتی ہے' تاہم یہ حقیقت ہے کہ تقسیم وطن تک اُن کی آواز خطیبانہ شاعری کے شور و شغب میں دب کر رہ گئی تقسیم کے فوراً بعد ناصر کاظمی جیسا خلاق شاعر پیدا ہوا' انہوں نے غم عشق' ہجرت' رفتگاں' قدروں کے بحران اور شکست خواب کے داخلی اور شخصی تجربات کے موثر اظہار کیلئے جب ماضی قریب اور بعید کی شعری روایات کی طرف رجوع کیا۔ تو ان کے مزاج کو میر کی روایت راس آگئی اور انہوں نے میر ہی کو اپنے دل کے قریب محسوس کیا' خلیل الرحمان اعظمی بھی میر سے اپنی ذہنی قربت کو محسوس

کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ "انھیں دنوں کلیات میر کے مطالعے کے دوران میں مجھے ایسا محسوس ہوا۔ جیسے میری داخلی دنیا میں کچھ دریچے کھل گئے ہیں" یہ شعراء میر کی داخلی، حزنیہ اور مدھم لے سے مانوسیت اور قرب محسوس کرتے ہیں، نئے شعراء جن کے وجود کا احساس ۱۹۵۵ء کے بعد ہونے لگا فریب شکستگی، وجودی اذیت، تنہائی اور اجنبیت کے تجربات سے گذرتے ہوئے میر سے ذہنی مناسبت کو محسوس کرتے ہیں۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں اس نسل کے پاس زخموں کی جو کائنات ہے وہ میر کی چشم خوں بستہ سے اور ان کے عشق سے اسے کچھ قریب کر رہی ہے[1]۔"

یں جدیدیت کو ماضی کی روایت کے شعور سے منقطع کر کے نہیں دیکھا، ماضی کی شعری اور لسانی روایات سے صریحاً انکار کر کے کوئی جدید شعری کارنامہ وجود پذیر نہیں ہو سکتا ہر نئی تخلیق معنوی یا لسانی اعتبار سے ماضی کے شعور سے متعلق ہوتی ہے اس لئے وہ قطعی طور پر اپچ یا نئی نہیں ہو سکتی، ایلیٹ نے درست کہا ہے "جو نظم قطعی اوریجنل ہو، قطعی خراب ہے یہ خراب معنوں میں داخلی ہے کیونکہ جس دنیا کو یہ اپیل کرتی ہے کوئی تعلق نہیں رکھتی ہے[2]" اس لیے ہر دور کی جدیدیت اپنے عصر کے گہرے شعور کو ماضی کی روایت سے مربوط کر کے، ایک نئی بیداری اور آگہی کی علامت بن جاتی ہے جدت پسندی کی دھن میں گذشتہ بیس پچیس برسوں میں ہئیت اور زبان کے برتاؤ میں جو بعض انتہا پسندیاں واقع ہوئیں، ان کی لغویت کا احساس بڑھنے لگا ہے اور فنی سلیقہ مندی اور تکمیلیت کی ضرورت کو اہمیت دی جانے لگی ہے اب شعراء کے یہاں علامتیت، پیکر تراشی اور استعاراتی

---

[1]: میر کے مطالعے کی اہمیت

[2]: SELECTED POEMS OF EZRA POUND

اسلوب کا جو جواز فروغ پا رہا ہے وہ روایت شکنی کے بجائے روایت پسندی یا توسیع روایت کے میلان کا غماز ہے، اس ضمن میں میر کی علامتیت، جمالیات اور اسلوبی تہہ داری نئی شاعری کے مزاج سے ہم آہنگ نظر آتی ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں اُن کا رویہ آج کے فریب شکستہ انسان سے زیادہ گہری مناسبت رکھتا ہے۔

یہ واقعہ ہے کہ میر کے اثرات اُن کے بعد آنے والے بعض شعرائے کے اسلوب و فکر پر مرتسم ہیں، غالب نے طرز بیدل سے انحراف کر کے سہل ممتنع والی غزلوں میں جس سادگی و پرکاری کو روا رکھا ہے، وہ میر ہی کی یاد دلاتی ہے، وہ اردو اور فارسی کے کلاسیکی شعراء کا گہرا مطالعہ رکھتے ہیں، انہوں نے فارسی شاعری میں قدیم اساتذہ سے فیض یابی کا بار بار ذکر کیا ہے، ایک نابغہ کس طرح اور کس حد تک متقدمین سے کسب فیض کرتا ہے، اس کا پتہ لگانا دشوار ہے، یہ بات البتہ مسلم ہے کہ وہ اُن سے متاثر ضرور ہوتا ہے، غالب میر سے جو اُن کے لیے ماضی کے واحد بڑے شاعر تھے، گہرے طور پر متاثر رہے ہیں، وہ اُن کی استادی کا بھی اعتراف بھی کرتے ہیں:

ریختہ کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

محولہ بالا شعر میں کوئی میر بھی تھا" کہنے کا بے نیازانہ انداز کچھ تو اُن کی طبعی انانیت کو ظاہر کرتا ہے، اور کچھ اس بات کا التباس پیدا کرنے کی نفسیاتی سعی ہے کہ انہوں نے صرف اُن کا ذکر سنا ہے، اُن کا مطالعہ نہیں کیا ہے، حالانکہ اُن کے

میرؔ کے بالاستیعاب مطالعے سے انکار نہیں کیا جا سکتا، اس کا ثبوت اُن کے دیوان کو گلشن کشمیرؔ سے مشابہ کرنے میں ملتا ہے، اس سے بڑھ کر ٹھوس ثبوت دیوان غالبؔ میں میرؔ کی طرحوں میں کہی گئی غزلیں فراہم کرتی ہیں، اتنا ہی نہیں انہوں نے متعدد مواقع پر میرؔ کی ترکیبوں، استعاروں، لفظوں یہاں تک کہ تجربوں سے خوشہ چینی کرنے میں تامل نہیں کیا ہے، مثلاً:

میرؔ:

وہ دل نہیں رہا ہے نہ اب وہ دماغ ہے

غالبؔ:

جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

میرؔ : جوئے خوں آنکھوں سے بہی شاید

غالبؔ : جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق

میرؔ : وا اُس سے سر حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے

غالبؔ : مرتا ہوں اُس آواز پہ ہر چند کہ سر جائے

میرؔ : چوٹ کے اوپر چوٹ پڑے دل ہے میرا سنگ نہیں

غالبؔ : دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں

میرؔ : پر گھر سے اٹھ چلا سو گرفتار ہو گیا
غالبؔ : اُڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہو گئے

میرؔ : ساقی نہ زہر دے تو، مجھے تو شراب میں
غالب : ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

میرؔ : کوئی تجھ سا بھی تجھ کو کاش ملے
غالب : عاشق ہوتے ہیں آپ بھی اک اور شخص پر

میرؔ : ہوتا ہے یاں جہاں میں ہر روز و شب تماشا
غالبؔ : ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

غالبؔ کا مشہور قطعہ "اے تازہ واردان ..." میرؔ کے "بیٹھے تھے شیرہ خانے ....." والے قطعے سے مشابہ ہے، اس کے علاوہ انھوں نے دیدۂ تر، جوئے خوں، پرتو مہتاب، قید حیات، اور درد دل جیسی بیسیوں ترکیبیں اور استعارے میرؔ سے لیئے ہیں۔

غالبؔ کے بعد حالیؔ نے میرؔ کی تقلید کا اعتراف کیا ہے، ان کے شعری آہنگ میں جو سادگی اور روانی ہے وہ غالبؔ کے بجائے میرؔ کے اثرات کی نشاندہی کرتی ہے، موجودہ صدی میں فانیؔ، حسرتؔ، اثرؔ اور فراقؔ کی شاعری میں

کیا بہ لحاظ اسلوب اور کیا بہ لحاظ موضوع میرؔ کے اثرات ملتے ہیں، حسرتؔ کے "رنگینوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام" والے شعر پر میرؔ کے اِس شعر کی چھاپ واضح ہے:

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہہ جس کی پیراہن پہ ہے

پھر بھی یہ واقعہ ہے کہ اِن شعراء پر میر کے اثرات اتنے واضح نہیں ہیں جتنا کہ ناصر کاظمی، ابن انشاء خلیل الرحمان اعظمی اور میر نیازی پر ہیں، نئے شعراء پر اگر ان کے اثرات کی راست کارفرمائی نہیں ملتی، تاہم اُن کے اُسلوب وفکر سے بعض مماثلتوں کی موجودگی ظاہر ہے، اس سے اُن کی ہمہ گیریت واضح ہو جاتی ہے، آئندہ برسوں میں شعری حسیت جس قدر بدلتے حالات میں رَوایت کے فطری اور صحت مند شعور سے فیض یاب ہو کر اپنی جدّت پسندی کا اظہار کرے گی، اور ذات شناسی کے میلان کو فروغ ملے گا، میرؔ کی معنویت زیادہ نمایاں ہو جائے گی؛

نئے شعری شعور سے اُن کی مناسبت کے دو اور پہلو ہیں، اول یہ کہ اُن کے ہاتھوں میں صنف غزل تازہ دم، متحرک اور نمو پذیر رہی ہے۔ انہوں نے اسے کلیشے کا شکار ہونے نہ دیا، ان کے بعد آنے والے اکثر شعرائنے اسے رَوایتی حدود میں محصور کیا، لکھنوی شعرائنے تو اپنی ساری قوتیں لفظی مناسبتوں پر صرف کیں، میر تجربے پر ہئیت کو قربان نہیں کرتے، بلکہ اس کی احیاء کرتے ہیں، یہی وہ راز ہے، جو صدیاں گذر جانے کے باوجود غزل کے دوام کا ضامن ہے،

اُن کے یہاں لسانی سطح پر غزل کی ہیت کا واحد رنگ نہیں ملتا، کہیں اُن کا لہجہ سنجیدہ اور فارسیت آمیز ہے، کہیں سادہ اور برجستہ، تاہم مجموعی طور پر اُن کی غزل نفاست، پاکیزگی اور توازن کا تاثر پیدا کرتی ہے لیکن یہی ایک تاثر مرتب نہیں ہوتا، بلکہ حزنیہ، نشاطیہ، طنزیہ، مکالماتی، سرگوشیانہ فکاہیہ اور بزرگانہ لہجوں کا احساس بھی ہوتا ہے، جدید دور میں بھی غزل اپنی ہفت رنگی کا احساس دلاتی ہے، چنانچہ فیض کے رنگ کی نپی تلی اور سجی سنوری غزلیں بھی ملتی ہیں شہزاد احمد کی گیت نما غزلیں بھی، فاروقی کی مشکل گوئی بھی اور ظفر اقبال کی اینٹی غزل بھی، ظاہر ہے غزل کے آہنگ کا تنوع اس کے غیر مختتم تخلیقی امکانات کا پتہ دیتا ہے۔ میر کے یہاں بھی رنگوں کا یہ تنوع موجود ہے، یہ کہنا غلط نہیں کہ اُنہوں نے سب سے پہلے غزل کی تخلیقیت کو دریافت کیا ہے، اینٹی غزل کا ایک نمونہ درج ذیل ہے:

جب سے خط ہے سیاہ خال کی تھانگ
تب سے لٹتی ہے ہند چاروں دانگ
بن جو کچھ بن سکے جوانی میں
رات تو تھوڑی ہے بہت ہے سوانگ
کس طرح کوئی ان سے گرم ملے
سیم تن پگھلے جاتے ہیں جوں رانگ
میں نے کیا اس غزل کو سہل کیا
قافیے ہی تھے اس کے اوٹ پٹانگ

دوم، میر کا ہر شعر ایک مختصر نظم کی تکمیلیت، ڈرامائیت اور تلازمی قوت رکھتا ہے، یہ وہ خصوصیت ہے جو جدید مزاج کو بے حد راس آئی ہے آج کا قاری عدیم الفرصتی، ذہنی تناؤ اور کثرت کار کی بنا پر طویل تخلیقات کی جانب اپنی طبیعت کو راغب نہیں پاتا، یہی وجہ ہے کہ نظموں میں بھی طویل نظموں کے بجائے چھوٹی نظمیں لکھنے کا میلان تقویت پا رہا ہے، اس لحاظ سے نظموں کے مقابلے میں غزل کے اشعار دل کے قریب محسوس ہوتے ہیں، قدرتی طور پر، ماضی کے بلند پایہ غزل نگاروں کی بازیافت کے امکانات پہلے سے زیادہ روشن ہو گئے ہیں، اور میر بھی اسی ذیل میں آتے ہیں، ضمناً اس بات کی وضاحت بھی کردوں کہ صنفی اعتبار سے میں شعری تخلیقات کی تفریق یا درجہ بندی کا قایل نہیں ہوں، نظم ہو یا غزل، یہ اپنی تخلیقی قوت ہی کی بناء پر اپنے اثر و اقتدار کا مطالبہ کرنے کی حقدار ہے، چنانچہ اِن دونوں اصناف میں طوالت اور گرانباری ان کے حق میں مضرت رساں ثابت ہو سکتی ہے، پوؔ نے صاف طور پر کہا ہے کہ طویل نظم نام کی کوئی چیز ہے ہی نہیں، ویسٹ لینڈ کو ایک طویل نظم قرار دیتے وقت یہ ہرگز نہیں بھولنا چاہیئے کہ یہ دراصل مختصر نظم پاروں کا مجموعہ ہے، یہی حال مسجد قرطبہ، سیارہ گاں اور وداس یاترا کا بھی ہے، میرؔ کے اشعار میں تجربوں کا ارتکاز اور جامعیت ہے، وہ کوئی لفظ بلا ضرورت استعمال نہیں کرتے، اور جو لفظ بھی استعمال کرتے ہیں، اُسے داخلی تجربے کی نزاکتوں اور باریکیوں سے مکمل طور پر ہم آہنگ کرتے ہیں۔ تجربے اور فن کا یہ ترکیبی اور امتزاجی عمل اُن کو نئے ذہن سے مانوس اور قریب کرتا ہے ۔